



**UNESP - UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS – CAMPUS DE ARARAQUARA – SP**

RENATO LUÍS DE CASTRO AGUIAR SILVA

CACASO: ENTRE A CANÇÃO E O POEMA

ARARAQUARA – SP

2016

RENATO LUÍS DE CASTRO AGUIAR SILVA

CACASO: ENTRE A CANÇÃO E O POEMA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Poesia

Orientador: Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires

Bolsa: Não.

ARARAQUARA – SP

2016

SILVA, Renato Luís de Castro Aguiar
Cacaso: Entre a Canção e o Poema / Renato Luís de
Castro Aguiar SILVA – 2016
97 f.
Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) –
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus
Araraquara)
Orientador: Antônio Donizeti Pires
1. Poesia Brasileira . 2. Críticas da poesia. 3.
Canção nacional. I. Título.

RENATO LUÍS DE CASTRO AGUIAR SILVA

CACASO: ENTRE A CANÇÃO E O POEMA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Poesia

Orientador: Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires

Bolsa: Não.

Data da defesa: 31/05/2016

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires
Departamento de Literatura – FCL-UNESP/Araraquara

Membro Titular: Prof. Dr. Paulo César Andrade da Silva
Departamento de Literatura – FCL-UNESP/Araraquara

Membro Titular: Prof. Dr. Matheus Marques Nunes
UNIESP/Ribeirão Preto

Local: Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP - Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Araraquara – SP

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO -	7
1. PARA UMA ANÁLISE DA CANÇÃO -	10
2. CANÇÕES DE MEIO -	23
2.1 Vazio Cultural	34
3. PALAVRAS CERZIDAS -	39
4. GRUPOS ESCOLARES -	45
4.1. Cadernos do Aluno -	45
4.2. Beijo Na Boca -	61
4.3. Na Corda Bamba -	69
5. POETA DA ESCUTA -	72
6. MAR DE MINEIRO -	83
CONCLUSÃO -	86
REFERÊNCIAS -	88

RESUMO: Este trabalho tem por objetivo estabelecer os paralelos possíveis entre a letra e poesia de Antônio Carlos de Brito, o Cacaso. De modo a comparar algumas de suas concepções e posições em relação à poesia, com a sua efetiva obra musical e com os mecanismos da canção, essa modalidade artística que conjuga música e poesia. Acompanharemos assim a sua trajetória de acordo com o lançamento de seus livros e canções, dando os contrastes e contaminações dispostas entre si e a respectiva coerência que tomam no percurso estético do poeta. Centrados assim em averiguar a influência do meio musical, atrelada ao plano de sua poesia, de sua atuação no meio cultural.

Palavras-chave: Poesia brasileira contemporânea; Poesia marginal; MPB; Poema e canção; Crítica de poesia.

ABSTRACT: This paper aims to establish the possible relation between Antonio Carlos de Brito's lyrics and poetry in order to compare conceptions about poetry but also regarding Cacaso's musical production and lyric mechanisms; in other words, this artistic notion that associates song and poetry. Therefore, we will follow Cacaso's path according to the launch of his books and lyrics, emphasizing its relation beyond its own aesthetics coherence. Hence, we intend to verify how the musical environment influences his poetry, his cultural role and, in some measure, his literally critics.

Key words: Contemporaneous Brazilian Poetry, Marginal Poetry, MPB, Poem and Lyric, Poetry Critique.

INTRODUÇÃO

A relação entre a canção e a poesia envolve diversas polêmicas quanto à análise paralela dos textos, da letra e ou poema musicado, e o modo mais adequado e eficaz de analisar a canção. Nesse contexto, percebe-se que a apresentação, a performance musical que, mesmo quando amparada por um texto poético de alta qualidade, não pode representar por si só toda a expressividade de uma canção, pois somam-se, evidentemente, os componentes musicais que a integram.

No caso da obra de um autor como Antônio Carlos de Brito, o Cacaso, estamos diante de um autor que foi de uma só vez letrista, poeta e crítico literário. A sua obra, portanto, possibilita uma qualidade de análise que contrapõe o modo como o poeta orienta e desempenha os seus diferentes trabalhos artísticos.

Num primeiro momento, pretendemos levantar alguns dos pontos relativos à análise da canção em suas diversas abordagens, de modo a considerar os pontos mais importantes da análise da canção enquanto modalidade inscrita na literatura e na música. Assim, pensaremos a canção em sua expressividade imaterial, partindo para a sua observação nos diversos meios, mas, sobretudo, na escrita e na gravação, dispositivos pelos quais Cacaso produziu a sua obra poética.

Em seguida, partiremos para a contextualização, expondo algumas das principais implicações e influências do período, marcado pela censura, pela violência do Regime Militar, estrategicamente apoiado na industrialização de nosso mercado cultural. Além disso, citaremos aqui a presença da música popular brasileira e dos maiores ícones daquele momento como o Tropicalismo e a canção de protesto.

No primeiro capítulo voltado para a trajetória e obra específica de Cacaso, iniciaremos por retomar a sua biografia artística, seus primeiros passos e influências. Desde cedo dividida entre as composições e os livros de poesia, mas já com o roteiro de um movimento de interpenetração que abarcará a totalidade de suas performances artísticas.

No capítulo seguinte será abordada a passagem de Cacaso para os livros posteriores *Grupo Escolar*, seguido, de perto, por *Segunda Classe*, 1975, *Beijo na Boca*, 1975, *Na Corda Bamba*, 1978. Quatro livros que marcariam o momento “marginal” de

Cacaso, e com os quais forjaria sua nova experiência estética, agora condensada na retomada do corolário modernista da tradição coloquial, voltada a reacender aspectos da memória nacional na poesia. Este capítulo tratará de focalizar o segundo e o quarto livro, (este último escrito no mesmo ano do terceiro) assim agrupados pela proximidade e pela referência à esfera educacional.

No capítulo que segue temos o livro *Beijo na Boca*, onde Cacaso já possui um trabalho mais devotado ao tema passional, envolto, sugestivamente, em tendências de teor político. Adentrando estes aspectos da obra de Cacaso teremos uma opção táctica subliminar, que foge à noção arrebatada do tema amoroso sugerido pelos aspectos gráficos e pelo nome do livro, e que ali se encontra singularmente disposta a fim de exercer as aspirações política dessa geração. Trataremos também de salientar com qual particularidade o poeta trabalha os seus temas passionais.

Na parte seguinte teremos o livro *Na Corda Bamba* e outro estágio, após o intervalo entre o fim dos anos sessenta e o início dos setenta, em que o poeta distancia-se de sua atividade poética escrita, para compenetrar-se em sua carreira de compositor, desligando-se inclusive da vida acadêmica. Neste momento o poeta passaria a situar-se em relação às suas letras e ao seu entendimento do mercado fonográfico.

No capítulo cinco traçaremos um paralelo entre os aspectos composicionais da letra da canção em relação a alguns dos pontos de sua *performance* musical. Levantando algumas de suas distinções mais consagradas, como àquela trazida pelo trabalho do pesquisador e músico Luiz Tatit e, a partir daí, do conceito descrito pelo próprio poeta em seu trabalho crítico sobre a canção. Captando convergências entre as idéias de Cacaso e a tradição do cancionista nacional, exploraremos alguns pontos polêmicos.

No último capítulo pretendo enfocar o livro *Mar de Mineiro* e a passagem de Cacaso para uma fase de renovação de sua obra de compositor e letrista, é, inclusive, quando a surge a sua primeira composição com melodia e letra. Desta fase, infelizmente a última, Cacaso irá adensar o procedimento poesia-disco, ressaltando o seu estilo de poeta-letrista, sem deixar de dar continuidade ao seu estilo breve e conciso de poesia.

Passando por essas etapas temos como o poeta transitou harmonicamente entre as letras e as canções, traduzindo assim a pluralidade de sua obra e o seu percurso legítimo. Cacaso realizou uma obra repleta de particularidades que bem representam a sua personalidade, refletida numa determinada conjuntura que o poeta faz questão de

deixar desprender-se de seus poemas e letras de música. A sua obra resiste, contudo, a uma mescla radical, antes, se diversifica, para então configurar o seu estilo.

1. PARA A ANÁLISE DA CANÇÃO

Estudar a obra poética de Cacaso, sobre qualquer perspectiva que se queira, é estudar uma obra intimamente ligada à música. A maior parte dos versos deste poeta, afinal, a maior parte de sua obra, são as letras que fez para canções de diferentes músicos brasileiros de renome. Contudo, Cacaso também foi autor de livros de poesia, foi professor universitário e crítico literário, tendo representado um importante papel na formação conceitual da “geração mimeógrafo” ou poesia marginal dos anos setenta. A poética de Cacaso, assim, possui forte ressonância de aspectos intrínsecos à canção. De tal modo, que para analisá-la convém observar pontualmente estes elementos e relacioná-los à sua obra a fim de esclarecer essa correlação, que está para além das letras que compôs.

Inicialmente, portanto, é preciso dizer que é usual tratar-se da canção como uma entre as várias formas musicais ou poéticas. Essa é a abordagem mais comum, onde quase sempre se destaca a sua colocação histórica, embora sempre rodeada por uma grande imprecisão conceitual sobre os contornos de sua forma, posto que as canções: "pertencem à forma mais antiga da prática musical e aparecem sob inumeráveis formas e idiomas distintos" (STEPHEN *apud.* VAZ, 2010, p. 158). Vasco Mariz admite essas implicações e vai mais adiante ao afirmar que "a Canção pode ser considerada sem exagero como o núcleo de todas as formas musicais." (MARIZ, 1959, p. 22) Assim, segundo Gil Nuno Vaz “Este entendimento apresenta um corolário, sugerindo que a Canção ocupa não apenas a posição de forma mais antiga, mas que existe uma relação de causa e efeito entre a Canção e todas as demais formas musicais.” (VAZ, 2010, p. 158) Assim sendo, é fator elementar a natureza atemporal da canção. Nota-se, além disso, as relações entre a sua materialidade e o ambiente são dinâmicas, apresentando mudanças de concepção ao longo do tempo. "O conceito de canção tem evoluído muito através da história" (MARIZ, 1959, p. 22).

A canção, portanto, trata-se deste termo genérico que define uma modalidade artística ligada ao canto. No que concerne à canção como modalidade escrita, ela muitas vezes trata-se de um texto que remete ao canto, ou mesmo é originalmente concebido para tal. O termo “canção”, como o conhecemos, etimologicamente provém de *cantione(m)*, do latim acusativo de *cantio* + *onis*, que significa “canto”, “canção”, a

qual, na cronologia da lírica trovadoresca, passou do sul da França à Península Ibérica – onde recebeu as denominações de “canción” e “cantiga”, ao norte da França, depois caminhando à Inglaterra e à Itália. No norte da Itália, adaptando-se às conjunturas locais, a “cansó” provençal sofreu algumas modificações que culminaram no progressivo divórcio entre sua poesia e música e literatura. O termo passou de *Cansó*, Cantiga ou *Canción* em vernáculo ou castelhano provençal para *Canzone*, depois que difusa na península ibérica, a qual seria a matriz etiológica da *canción* erudita. (MOISÉS, 2004, p.62) Houve, porém, que:

Com a impressão das primeiras partituras musicais, no século XVI, as palavras e a música se divorciaram. As virtuosidades separadas das vozes e dos instrumentos tornaram-se a base dos grandes desenvolvimentos musicais dos séculos XVIII e XIX. (MCLUHAN, 1964, p. 177).

O maestro Yehudi Menuhin, (MENUHIN, 1990, p. 67-73) reporta que o período que transcorre de fins do século XV até o século XX seria marcado pela consagração da escrita musical como maior traço distintivo da música ocidental. Apesar desse movimento, a Canção não costuma ser alinhada com a dinâmica evolutiva da linguagem musical, como se depreende de alusões à "tradição da canção, que corre imemorialmente por fora da história linear da música, com a qual cruza às vezes" (WISNIK, 1999, p. 115). Ou seja, uma manifestação distinta, à margem da evolução da linguagem musical, como se seguisse um curso paralelo.

Antes de seguirmos observando a canção detenhamo-nos sobre essa informação primordial de sua conjuntura – o estar ligada ao canto – o qual orienta essa modalidade artística diretamente para o corpo humano e o sujeito que canta. A canção cumpre de abarcar em torno de si não somente o discurso poético em destacado, mas um vasto leque de expressões que o corpo exprime. Assim, em certa medida como a escrita, a canção faz uso da língua e da representação do discurso humano para constituir-se, e o som e a sua origem humana na voz compõem a sua matriz. Correlacionada com a escrita através do *som da voz*, esta, que, segundo Adriana Cavarero: “determina a fisiologia do pensamento” (CAVARERO, 2011, p. 37), A voz e a sua presença, portanto, implicam-nos pensar com o corpo inteiro, a plenos pulmões, não apenas com o cérebro. Adriana Cavarero afirma ainda que: “A voz, qualquer coisa que diga, comunica antes de tudo, e sempre, uma só coisa: a unicidade de quem a emite”. (CAVAVERO, 2011, p. 37) Além

do discurso verbal, portanto, ligam-se à canção as particularidades da voz, carregando propriedades como ritmo, textura, alturas, enfim, todo o significado que compõe a sua *performance* total. Portanto, na concepção de Perrone, as especificidades formais da canção justificam sua adequação ao termo “literatura de performance”, para designar certas características das canções que não aparecem na página impressa, como flexões vocais, rima forçada de voz, onomatopeia, pronúncia, duração, entoações estranhas, pausas, etc. (PERRONE, 1988, p.26). Sobre isso, vejamos o que coloca Zumthor:

[...] a performance é virtualmente um ato teatral, em que se integram todos os elementos visuais, auditivos e táteis que constituem a presença de um corpo e as circunstâncias nas quais ele existe. [...] Contrariamente ao que se passa na leitura, ato diferido, quando um poeta declama seu próprio texto, estamos diante dele numa situação de diálogo, uma imediatez se estabelece entre sua palavra, a percepção que temos dele e os efeitos psíquicos que ele gera em nós. (ZUMTHOR, 2005, p. 69-70)

A canção tratar-se-ia assim de parte dessa “literatura de performance”, em que se entrelaçam a arte dramática, a poesia, a música e suas respectivas técnicas e ainda aquelas que se orientam no equilíbrio entre estes meios expressivos, como quando um sentido sonoro passa a apoiar o outro narrativo, por exemplo. A arte nos certifica, contudo, a liberdade de criar outras saídas por meio de relações, mesclas, repetições, enfim, pela criação artística. Neste sentido, Mário de Andrade, tratando da materialidade da voz distingue que:

A voz humana quando oral ou musical, tem exigências e destinos diferentes. Música e poesia têm exigências e destinos diferentes, que põem em novo e igualmente irreconciliável conflito a voz falada e a voz cantada. A voz cantada quer a pureza e a imediata intensidade fisiológica do som musical. A voz falada quer a inteligibilidade e a imediata intensidade psicológica da palavra oral. Não haverá talvez conflito mais insolúvel. A voz cantada atinge necessariamente a nossa psique pelo dinamismo que nos desperta no corpo. A voz falada atinge também, mas desnecessariamente, o nosso corpo pelo movimento psicológico, que desperta por meio da compreensão intelectual. Dois destinos profundamente diversos, para não dizer opostos. (ANDRADE: 1991, p. 32-33)

A canção possui, portanto, na organicidade de sua confecção, a ordenação de potências expressivas relativas ao som que transcendem a linguagem verbal, relacionando-se a ampla formatação de nossa linguagem. Assim posto, consideremos ainda que toda linguagem verbal será detentora de sua musicalidade própria. A

articulação das palavras e seus significados na fala revelam elementos essencialmente musicais como o ritmo e a variação das frequências sonoras e das alturas de cada melodia.

Além da formação do som pelo aparelho fonador, há também a atuação da audição e a relação das palavras com a memória dos sons, as alturas e tessituras, etc. Lúcia Santaella destaca ainda a plurifuncionalidade dos órgãos que compõe o aparelho fonador humano, visto que a boca, além da voz, além de estar a serviço da comunicação e interação dos seres humanos entre si, “também pode produzir um excedente de prazer. Assim como da função de comer se acresce o prazer da degustação, na fala está inscrita a possibilidade do canto. Encantamento do canto: fala transmutada em prazer” (SANTAELLA, 2002, p.37-38).

A voz, por razões assim relacionadas, conforme salienta Elizabeth Travassos, será considerada um objeto “fugidio”, considerando o tratamento dado a ela nos estudos de etnomusicologia, musicologia, música, lingüística e literatura. Travassos chama a atenção ainda para a carência de termos precisos que possibilitam uma abordagem satisfatória das várias modalidades da expressão vocal, destacando que:

Na literatura acadêmica e científica, encontram-se pelo menos três grandes vertentes de abordagem da voz e do canto: descrições naturalizadoras do corpo e do som, que não se pode ignorar nem incorporar irrefletidamente; tipologias vocais válidas para o canto erudito, repletas de orientação para a prática e comprometidas com uma pedagogia vocal; estudos etnográficos da fala, do canto ‘popular’ e ‘étnico’. Começam a desenvolver-se, também, inventários e análises dos recursos vocais técnicos e estilísticos dos cantores populares. (TRAVASSOS, 2008, p.117).

A luz dos estudos literários a análise da canção costuma focar-se quase exclusivamente nas letras, ignorando os aspectos musicais e performáticos que são igualmente fundamentais na construção dos significados das canções. À canção, por sua vez, foi legada também a predominância do texto escrito em âmbito acadêmico, o que foi justificado pela antropóloga Ruth Finnegan, da seguinte forma: “não é de surpreender que a palavra escrita ou passível de ser escrita tenha com tanta frequência tido lugar central no estudo das canções - é ela que pode ser isolada para análise e transmissão” (FINNEGAN, 2008, p.19).

O caráter normalizador da escrita, portanto, sobrepõe-se àqueles não verbais em sua capacidade de transmitir e dispor convenientemente a linguagem para a análise formal dos estudos acadêmicos. A voz, neste contexto, fica legado um papel secundário, situação abordada também pela pesquisadora italiana Adriana Cavavero. Como aponta Cavavero, ao negar-se a unicidade de cada voz, negar-se-ia também a especificidade de cada indivíduo: “a voz de quem fala é sempre diversa de todas as outras vozes, ainda que as palavras pronunciadas fossem sempre as mesmas, como acontece justamente no caso de uma canção” (CAVAVERO, 2011, p. 18) Paul Zumthor, ao comentar as relações entre a língua escrita e falada, nos diz que: “Não se pode imaginar uma língua que fosse unicamente escrita” [...] “A escrita se constitui numa língua segunda, os signos gráficos remetem, mais ou menos, indiretamente às palavras vivas.” (ZUMTHOR, 2005, p.63)

O signo gráfico, portanto, remonta a interação entre os sons e os signos. A relação destes com a corporeidade na voz serão retomadas por Alfredo Bosi, que recorrendo à expressão “pensamento-som” de Saussure trata da incidência da origem dos sons sobre os signos:

O signo vem marcado, em toda sua laboriosa gestação, pelo escavamento do corpo. O acento que os latinos chamavam *anima vocis*, coração da palavra e matéria-prima do ritmo, é produzido por um mecanismo profundo que tem sede em movimentos abdominais do diafragma. Quando o signo consegue vir à luz, completamente articulado e audível, já se travou, nos antros e labirintos do corpo, uma luta sinuosa do ar contra as paredes elásticas do diafragma, as esponjas dos pulmões, dos brônquios e bronquíolos, o tubo anelado e viloso da traquéia, as dobras retesadas da laringe (as cordas vocais), o orifício estreito da glote, a válvula do véu palatino que dá passagem às fossas nasais ou à boca, onde topará ainda com a massa móvel e viscosa da língua e as fronteiras duras dos dentes ou brandas dos lábios. O som do signo guarda, na sua aérea e ondulante matéria, o calor e o sabor de uma viagem noturna pelos corredores do corpo. O percurso, feito de aberturas e aperturas, dá ao som final um proto-sentido, orgânico e latente, pronto a ser trabalhado pelo ser humano na sua busca de significar. O signo é a forma da expressão de que o som do corpo foi potência, estado virtual. (BOSI, 2008, p.52-53).

Inscrevendo assim o corpo no signo lingüístico, percebemos o som na palavra enquanto signo visual. A virtualidade do signo gráfico concede ao discurso, portanto, outra *performance*. Envolvida assim na potencialidade da leitura, cuja prática, difundida na modernidade, e na atual sociedade é exercida como prática solitária e silenciosa, onde predominará a atenção visual sobre os demais da percepção sensorial: “A língua é

mediatizada, levada pela voz. Mas a voz ultrapassa a língua; é mais ampla do que ela, mais rica [...] Assim, a voz, utilizando a linguagem para dizer alguma coisa, se diz a si própria, se coloca como uma presença.” (ZUMTHOR, 2005, p.63)

O clássico estudo de Paul Zumthor sobre “literatura” medieval *A Letra e a Voz*, 1993, nos trás um exemplo de como o papel central conferido pela academia ao texto escrito impedia a satisfatória compreensão das manifestações poéticas deste período histórico. Desta forma é que, “apesar das raízes orais de toda verbalização, o estudo científico e literário da linguagem e da literatura, durante séculos e até épocas muito recentes, rejeitou a oralidade.” (ONG, 1998, p.16)

A escrita, porém, enraizou-se nas civilizações como necessário e natural produto da oralidade. Em verdade, é impensável anular sua importância na transmissão e conservação dos textos, no amadurecimento dos processos de análise e depuração das idéias, do “engendramento de pensamentos”. Também por meio da escrita é que se pode tentar recuperar alguns traços do que teria sido a literatura oral, através dos manuscritos, dos registros que se mantiveram, ainda que não totalmente fiéis ou genuínos em *performance*. Mas somente no século XIX os efeitos da escrita seriam seriamente percebidos, com a obrigatoriedade do ensino e o impresso como escritura de massa, acentuando e enfraquecendo as últimas tradições orais.

Trazendo seus estudos até a contemporaneidade Ong afirma que foi só com os contrastes entre a mídia eletrônica e a impressão que nossa percepção foi capaz de captar o contraste anterior entre escrita e oralidade. Segundo Ong, “A era eletrônica é também uma era de “oralidade secundária”, a oralidade dos telefones, do rádio e da televisão, cuja existência depende da escrita e da impressão.” (ONG, 1998, p. 11) Na sociedade atual, estaríamos numa situação onde a escrita, nas suas formas impressas e eletrônicas encontra-se difundida e interiorizada, resultando assim no que Ong nomeia como nossa mentalidade “Quirográfica” ou “Tipográfica”, está última mais baseada na Imprensa e nos usos formais da escrita. Tal condição seria responsável por afastar a compreensão profunda das sociedades de “oralidade primária”, desprovidas da escrita.

Além disso, levaria a escrita a ser encarada como principal ferramenta legitimadora de idéias, ou ao “escritocentrismo” que dá ao texto a posição de destaque, identificado ao valor intelectual da modernidade. A contrapartida, entretanto, seria a desvalorização e marginalização das formas orais, que não contêm a mesma sofisticação

na transmissão de informação que a escrita. Por conseguinte, “a atenção exclusiva ao texto escrito fazia com que se ignorasse toda uma produção poética que não estava baseada nesta forma de transmissão.” (FALBO, 2010, p. 223). Walter Ong também explicita essa preponderância e aponta como justificativa:

O estudo da linguagem, a não ser nas últimas décadas, concentrou-se mais nos textos escritos do que na oralidade por um motivo facilmente identificável: a relação do próprio estudo com a escrita. Todo pensamento, inclusive nas culturas orais primárias, é de certo modo analítico: ele divide seu material em vários componentes. Mas o exame abstratamente seqüencial, classificatório e explicativo dos fenômenos ou de verdades estabelecidas é impossível sem a escrita e a leitura. Os seres humanos, nas culturas orais primárias, não afetadas por qualquer tipo de escrita, aprendem muito, possuem e praticam uma grande sabedoria, porém não "estudam". (ONG, 1998.p.17)

Ong, porém, não deixar de ressaltar que essa sociedade de oralidade primária, não deixaria, claro, de produzir grandes realizações verbais, de alto valor artístico. Contudo, para o autor, sem a escrita, “a consciência humana não pode atingir o ápice de suas potencialidades.” (ONG, 1998, p. 23) Em *Oralidade e Cultura Escrita* Walter Ong afirma que a nossa compreensão das diferenças entre oralidade e cultura escrita não pôde se desenvolver antes da era eletrônica.

Um dos pontos de maior relevância no trabalho de Ong é justamente chamar a atenção para o fato de que a expressão de base oral não pode ser analisada de acordo com critérios provenientes de um pensamento de base letrada: dadas as diferenças intrínsecas de cada modo de consciência e estruturação da expressão, não é possível traçar entre eles uma divisão hierárquica. Esta percepção não apenas modifica a maneira como encaramos a produção artística e intelectual de sociedades orais, mas também nos oferece uma ferramenta valiosa para rever o modo como enxergamos nossa própria produção escrita. A percepção de que oralidade e escrita influenciam de formas diferentes o pensamento e a expressão possibilita uma visão histórica, portanto crítica, do nosso modo de expressão centrado na escrita.

Entremos assim no paradigma da canção no âmbito da era elétrica, e da sua inserção nos mecanismos de captação e reprodução sonora. Sem trazer explicações de ordem da formação histórica destes mecanismos, o que não é o tema dessa dissertação, pautamos nossa observação sobre a canção da era dos LP's, instrumento pelo qual a canção de Cacaso foi registrada. Temos que com o advento do LP houve uma revolução

no repertório da música, tal como a fita significou um novo estudo das linguagens faladas, e não-escritas, reunindo toda a cultura musical de muitos séculos e países. Gerou-se assim um completo “espectro musical” (MCLUHAN, 1964, p. 317) capaz de aproximar sensibilidades de todos os cantos do planeta. Com a disponibilidade de “orquestras portáteis”, onde os sons podem brotar de qualquer lugar.

Inicialmente, temos a presença simultânea do cantor e do(s) ouvinte(s) em um mesmo espaço e tempo como requisito essencial para a *performance* da canção. Apesar desta modalidade de *performance* ainda persistir na sociedade ocidental contemporânea na forma de shows, festivais e recitais, ela já não é mais a única possibilidade de apresentação da canção desde que foram desenvolvidos meios de captar, fixar e transmitir o som à distância. Acerca disso, há o estudo sobre a “paisagem sonora” (*soundscape* na expressão original em inglês), do canadense Murray Schafer, que aponta o período do século XIX, marcado pelo que chamou de “revolução elétrica”, como decisivo no desenvolvimento das tecnologias relativas ao som, destacando entre elas o telefone, o fonógrafo e o rádio: “com o telefone e o rádio, o som não estava mais ligado ao seu ponto original no espaço; com o fonógrafo, ele foi libertado de seu ponto original no tempo” (SCHAFER, 1994, p.89). Estas tecnologias tornaram possível o surgimento do fenômeno batizado por Schafer de “esquizofonia”, ou seja, a desvinculação entre o som original e sua transmissão ou reprodução eletroacústica.

A esquizofonia representa um importante divisordivisor de águas para a *performance* da canção, trazendo mudanças tanto para os intérpretes como para os ouvintes. Com a possibilidade de gravar e posteriormente reproduzir o som em discos e fitas, foi iniciado um processo tecnológico que começou com as gravações *lo-fi*, passou pela era *hi-fi* e continua até hoje com os arquivos sonoros digitais veiculados pela internet. Este caminho de captação e manipulação do som foi trilhado também, de maneira diversa, no campo das imagens (fotografia, cinema, televisão e *video-tape*). Na época da esquizofonia, a *performance* da canção passou a ser também mediatizada.

A mensagem neste novo contexto equipara-se a energia elétrica também no tocante a capacidade que possuem de, através dos meios, difundir e descentralizar, ao eliminar os fatores de tempo e espaço da associação humana, gerando participação em profundidade. (MCLUHAN, 1964, p.23) Conseqüentemente, setores da cultura ligados a essa transição da mentalidade estética discursiva vão culminar em produzir ecos e

reflexos na música, literatura, cinema, na arte. McLuhan cita casos como o de James Joyce, que em *Finnegans Wake*, compôs um poema sonoro que “condensou numa única sentença todos os balbucios, exultações, observações e remorsos de toda a raça humana.” (MCLUHAN, 1964, p. 316) Ou a experiência do dramaturgo Stanislavsky, que costumava pedir aos seus jovens atores que pronunciassem a palavra “noite” em cinquenta modos e variantes diferentes, enquanto a audiência registrava os diferentes matizes de sentimentos e significados expressos por eles. O rádio e o fonógrafo, seguindo algo do intuito de sua criação, serviriam assim para ampliar também a perspectiva analítica da comunicação verbal.

Assim, com o gravador de fita que viria após a Segunda Guerra Mundial, começa era da alta fidelidade elétrica, *hi-fi*, que busca o som realista e que, com o advento da televisão, pretenderá à recuperação de uma experiência tátil, auditiva e cinética. O som estereofônico, capaz de aproximar o ambiente sonoro, o som “em torno”, dissolveu o ponto fixo de onde emanava o som. Segundo McLuhan, (MCLUHAN 1964, p.316-317) a mudança introduzida pela alta-fidelidade na Música corresponde à do cubismo na pintura e à do simbolismo na Literatura, vale dizer, a aceitação de múltiplas facetas e planos numa só experiência. Outro modo de colocar a questão é dizer que o estéreo é o som em profundidade, assim como a TV é o visual em profundidade. Desse modo, para Zumthor

é indiscutível que a transmissão midiática retira da performance muito de sua sensualidade [...] o que falta completamente, mesmo na televisão ou no cinema é o que denominei taticidade. Vê-se um corpo; o rosto fala, canta, mas nada permite este contato virtual que existe quando há a presença fisiológica real [...] Uma performance mediatizada não é verdadeiramente teatral, no sentido que a entendo; no entanto, essa performance se faz bastante diferente do que poderia ser qualquer forma de escrita (ZUMTHOR, 2005, p.70).

Esta afirmação relaciona-se com as ideias de Zumthor sobre o que poderíamos chamar de graus de performatividade presentes nos diversos textos poéticos. Assim, o texto escrito e a *performance* ao vivo representam os pontos extremos desta escala, respectivamente, de menor e maior grau de performatividade. Em todos os casos, porém, a *performance* pode ser entendida como uma interação entre texto poético e leitor, daí a afinidade entre o pensamento de Zumthor e as teorias literárias conhecidas como “estética da recepção”. Nesse contexto, o leitor, tido como componente chave no

desenvolvimento da *performance*, desempenha uma atividade criativa que caminha lado a lado com o trabalho do artista, e que é fundamental para a produção. A oralidade e interação alteradas tumultuam todo o seu *modus operandi*, a sua “aura”, ou o seu “aqui e agora”, sofrem conseqüente desvio sobre o caráter ritualístico evocado pela *performance* vocal. Walter Benjamin, em seu clássico *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, 1936, declara a respeito que: “À mais perfeita reprodução falta sempre algo : o *hic et nunc* da obra de arte.” (BENJAMIN , 1980, P.7)

As influências destes meios e da implosão elétrica concorreram ainda, segundo Mcluhan, para novas tensões e importância dada à fala natural na música, na poesia e na dança. A admissão de uma palavra na linguagem corrente, por exemplo, advém como traço do novo matiz agregado pelos citados meios às relações interpessoais. (MCLUHAN, 1964, p. 310) Algo assim espontâneo, que Mcluhan relaciona a linguagem do jazz:

[...] considerado como ruptura com o mecanismo, em direção ao descontínuo, ao participante, ao espontâneo e ao improvisado, também pode ser visto como retorno a uma espécie de poesia oral cujo desempenho é ao mesmo tempo criação e composição. É um truísmo entre os instrumentistas de jazz que o jazz gravado é tão amanhecido quanto o jornal de ontem”. O jazz é coisa viva, como a conversação — e como ela depende de um repertório de temas disponíveis. Mas o desempenho é composição. Esse desempenho assegura a máxima participação dos executantes e dançarmos. Neste sentido, torna-se imediatamente claro que o jazz pertence àquela família de estruturas em mosaico que reapareceram no mundo ocidental com os serviços telegráficos. Ele está ao lado do simbolismo na Poesia e de todas as formas correspondentes na Pintura e na Música. (MCLUHAN, 1964, p.314)

A canção, pode-se dizer, passou, a partir da invenção do gramofone e depois do rádio e demais tecnologias de captação e transmissão do som, a deter um potencial de artefato mais próximo ao da escrita. As palavras sonorizadas, podendo se deslocar no espaço, ganham o imaginário popular, trazendo consigo um foco revigorado sobre a canção e sobre as palavras oralizadas, mais fora da escrita e traduzidas na linguagem corrente, espontânea, que agora se via a luz de novas possibilidades. Para os artistas tratar-se-ia, mais até do que isso, de uma outra forma de transmitir, em escala nunca antes pensada, suas obras musicais e, no caso dos poetas, lírica. E mesmo para àqueles que não estavam diretamente envolvidos com ela, não poderia deixar de ser uma novidade instigante. Tratando-se também de uma poderosa ferramenta de difusão de idéias, a radiodifusão trouxe à tona a sua ágil dinâmica de imprensa, de comunicação,

de interação entre arte e receptor, de relação entre som e as palavras cantadas ou grafadas, enfim, de toda percepção social da linguagem.

Portanto, com a era elétrica e a repaginação da imprensa, e *boom* da indústria cultural, a canção, pela versatilidade, será utilizada como produto de um mercado voltado a sua produção e consumo, como ocorrem com a literatura. A indústria cultural, refém do capital, tratará de dirigir-se, sobretudo, para a produção de bens simbólicos que alimentam os meios de comunicação de massa. Dinâmicas tais que “envolvem processos psicológicos que são, em geral, caracterizados pelo “apelo ao imediato: sentimentalismo, agressividade, erotismo, medo, fetichismo, curiosidade” como bem comenta o célebre crítico Alfredo Bosi em *Dialética da Colonização*. (BOSI, 1992, p. 321)

Colocando-nos como tarefa de básica um tipo de análise que aborde a respectiva poética da canção veiculada pelas gravadoras, e as propriedades da canção de nosso *corpus*, tomamos conhecimento de alguns dos trabalhos acadêmicos realizados aqui e fora do país. Textos importantes de pesquisadores nacionais e estrangeiros como Luiz Tatit, Affonso Romano de Sant’Anna, Mário de Andrade, Vasco Mariz, Gil Nuno Vaz, Christopher Dunn, Charles Perrone, e outros. Estes estudos ocupam um território acadêmico que faz tangenciar várias disciplinas, como Letras, Musicologia, História Cultural, Antropologia, etc.

Consideremos primeiramente o que disse o pesquisador americano Charles Perrone, que em estudo sobre a poesia da canção na música popular brasileira, afirma que “as letras de canção são destinadas à transmissão oral num cenário musical. Se o texto é criado com a finalidade de ser cantado, e não para ser lido ou recitado, ele deve ser estudado na forma dentro da qual foi concebido” (PERRONE, 1988, p.23-24). Perrone, porém, considera que a análise das canções da MPB do ponto de vista literário pode ser beneficiada se analisarmos a palavra e melodia conjuntamente, porém, sempre será insuficiente:

A avaliação de um texto musical separado de sua música pode ser válida em muitos casos, mas será sempre arbitrária ou incompleta. Tanto a composição como a análise de uma letra podem ser afetadas de várias maneiras pela melodia. Algumas dessas possibilidades são um certo intervalo ou valor temporal (duração) que faz com que uma palavra ou frase se destaque, o fortalecimento de uma idéia ou expressão no movimento das notas musicais, e a preferência por uma vogal mais alta que corresponda a um tom mais alto. Quando se avalia a estrutura, o significado e a efetividade poética da letra de

uma canção, é preciso considerar como o fluxo das palavras está arrumado para a entonação harmoniosa e se as características melódicas têm algum efeito notável sobre o texto. (PERRONE: 1988, p.12)

Pois bem, se, entretanto, admitirmos que a canção, como se viu, trata-se de um objeto complexo, de onde se podem efetuar diversas leituras que ora privilegiam um ou outro dos seus aspectos, poderíamos concluir que uma leitura da canção em sua totalidade resultaria em matéria fugidia, justamente, pela sua potência interdisciplinar. Neste caso, uma leitura isolada de seus aspectos literários acresceria valores a outra pautada na música e na adequação entre letra e melodia. Até porque os caminhos pelos quais se formam canções possuem diversas vias:

[...]a avaliação literária dos textos de canção leva, inevitavelmente, à tarefa espinhosa de descobrir modos de aproximar as letras musicais da manifestação escrita. Uma letra pode ser um belo poema mesmo tendo sido destinada a ser cantada. Mas é, em primeiro lugar, um texto integrado à composição musical, e os julgamentos básicos devem ser calcados na audição para incluir a dimensão sonora no âmbito de análise. Mas se, independente da música, o texto de uma canção é literalmente rico, não há nenhuma razão para não se considerar seus méritos literários. A leitura da letra de uma canção pode provocar impressões diferentes das que provoca sua audição, mas tal leitura é válida se claramente definida como uma leitura. O que deve ser evitado é reduzir uma canção a um texto impresso e, a partir dele, emitir julgamentos literários negativos. (PERRONE: 1988, p.14)

Contudo, na esfera desse contato existe toda a herança de temas e motivos da canção em seus vínculos literários. O intuito aqui será então abordar parte dessa vinculação literária da canção, situá-la na obra de Cacaso e em sua poesia marginal, revelar a canção e o caráter de seu contexto. Compreendemos então que para uma análise da canção em sua materialidade, posicionamos apenas uma ou poucas, das diferentes expressividades contidas nela. Assim como se pode analisar um poema pelo olhar da crítica literária ou da lingüística, na canção existe a possibilidade de se conduzir uma análise por um viés mais atento à harmonia musical, ao arranjo, à qualidade poética da letra, interpretação, timbres, ao isomorfismo, existem perspectivas diferentes. Consideremos o modo como Gil Nuno Vaz distingue alguns pontos básicos de relevância da canção:

a- Matricial - as relações que dizem respeito diretamente à integração de canto e fala com o movimento, como presentes simultaneamente em expressão corporal. Ex.: Vocabilidade e Cantabilidade, qualidades que uma melodia possui de ser cantável e apropriada à voz humana. Não são elementos característicos da Canção, mas da música cantada em geral. São básicos, porém. A sua ausência pode destruir o vínculo fundamental com o

corpo. *b- Formal* - as relações que dizem respeito à estruturação das linguagens básicas da Canção: a música e a poesia, ou, mais popularmente, o binômio "música e letra". Representam os elementos centrais (técnicos) da Canção. *c- Reticular* - as relações que dizem respeito ao intercâmbio da canção com o ambiente em geral: a Funcionalidade, por exemplo, como já exemplificado anteriormente na classificação de Zumthor. As relações reticulares dizem respeito aos laços culturais dos elementos presentes na Canção, estabelecendo uma rede de relações à qual estão ligadas, entre outras, as questões de popularidade e uso. (VAZ, 2000, p. 152-153)

Por esses critérios, voltaremos a nossa análise em torno de alguns elementos formais da canção, além de outros relacionados à sua visão reticular. Contudo, tal posicionamento se dará sobre canções que se situam no repertório nacional das gravações dos anos setenta e oitenta. Buscando uma análise que interage com a *performance* da canção em sua reconfiguração na poética de Cacaso, apontando para suas reverberações e algo do papel que cumprem no contexto literário nacional. Sabendo assim da deficiência de uma leitura pautada no som e no ritmo das palavras, voltaremos as atenções à concepção dos temas das canções e da poética de Cacaso, o qual se mostra um autor interessante para refletirmos sobre a canção nos meios de comunicação. Com essa rede de informações relativas à canção, queríamos, sobretudo, mostrar as dificuldades de abordar o tema e as inúmeras direções que ele sugere.

2. CANÇÕES DE MEIO

Para tratar da obra de Cacaso, faz-se necessário apresentar dois acontecimentos decisivos daquele contexto onde sua obra se insere: o recrudescimento da censura e o desenvolvimento de nossa indústria cultural. Nos anos setenta o Brasil passaria pelo momento mais violento da repressão ideológica pelo Regime Militar, instaurado a partir de um golpe de estado no dia primeiro de abril de 1964. Ao mesmo tempo o país recebia significativo investimento em infra-estrutura na indústria cultural. A atuação flagrante do conluio entre o estado ditatorial e os meios de comunicação culminaria numa estrutura cujos contornos e herança pode ser vista até hoje e ainda estão pela superação. Impunham-se dificuldades e a hesitação em relação ao conteúdo de informações e obras artísticas, sobretudo, àquelas ligadas à ideologias de esquerda, consideradas “subversivas” ao regime. Assim a mão de um estado autoritário e seus ‘revisores’ interferia diretamente no trabalho de poetas, escritores, dramaturgos, jornalistas, professores, etc.

Para mascarar o processo repressivo, o regime utiliza-se da estratégia de granjear o meio cultural pelo jogo econômico, através da criação e ampliação de órgãos públicos (Funarte, Embrafilme, Secretarias de Cultura) e num tal “mecenato” estatal. Deste modo, nessa época muitos projetos culturais foram viabilizados pelo Estado, a custo, muitas vezes, do silêncio e da rendição ao gosto deste mercado politicamente cerceado. Flora Sussekind divide em três as estratégias "o desenvolvimento de uma estética do espetáculo, uma estratégia repressiva ladeada pela determinação de uma política nacional de cultura e um hábil jogo de incentivos e cooptações" (SÜSSEKIND, 1985, p. 13)

A televisão, que chegara ao Brasil nos anos 50 e se popularizou ao longo dos 60, evidentemente cumpria destacada função. Antes de 68, quando foi promulgado o Ato Institucional nº 5: “deixava-se a intelectualidade bradar denúncias e protestos, mas os seus possíveis espectadores tinham sido roubados pela televisão.” (SUSSEKIND, 1985, p.14) Não havendo outro meio de difusão, como a internet, a população era convertida em platéia à mercê do espetáculo em que se transformara a história do país.

Portanto, a indústria cultural massificada ampliava seu poder de produção e difusão e dava os contornos de sua formatação mais comercial e ‘standartizada’. Assim.

o planejamento da cultural empenhava-se em estar ao par do mercado internacional, majoritariamente o norte-americano, e a deter as rédeas da informação nos parâmetros do interesse do “bem estar social”. Vemos isso a partir da criação do Conselho Federal de Cultura, já em 1966, e da análise dos documentos ali produzidos, que visavam estabelecer as bases de uma Política Nacional de Cultura, criando órgãos governamentais com essa finalidade. Em seguida teríamos promulgado por este mesmo Conselho Federal, em 1973, o documento *Diretrizes para uma Política Nacional de Cultura*, seguido de outro, a *Política Nacional de Cultura*, em 1975. Criaram-se assim diversos órgãos de estímulo e ao mesmo tempo de controle, tais como o Concine (Conselho Nacional de Cinema), em 1976, e a Funarte (Fundação Nacional de Arte), em 1975, reformulando-se outros, como a Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes), que fora fundada em 1969.

No contexto do mercado editorial, houve também a iniciativa do Instituto Nacional do Livro (criado em 1937, no governo Vargas), de fomentar durante a ditadura militar uma política de subsídios, iniciando o financiamento de parte das tiragens de livros técnicos, didáticos e paradidáticos, o que gerou um aumento palpável da produção. Essa política de subsídios, além de se dirigir, sobretudo, para as editoras de livros didáticos, estendeu-se para editoras de outro tipo, com o apoio a traduções de livros estrangeiros e a publicações de diversos livros de ficção, inclusive por meio de coedições e de subsídios para a implementação de um parque gráfico moderno.

Esforçou-se o regime para assumir tal espaço de fomento cultural como uma das táticas da estratégia maior de derrotar a esquerda e legitimar-se perante a opinião pública. Assim, mesmo quando esteve preocupado com a criação de órgãos e instituições culturais oficiais, responsáveis pela implementação de uma Política Nacional de Cultura – pautados pelo referencial da tradição e com o objetivo de proteger e ao mesmo tempo incentivar a cultura e a identidade nacionais – os governos militares estavam dando as condições para a consolidação da indústria cultural no país (FERNANDES, 2013, p. 188)

Empenhado em fragilizar a produção cultural de esquerda do período anterior, como destaquei, o Estado firmou sua política específica, calcada na ideologia de integração e de segurança nacionais. Estabeleceu-se, dessa forma, uma contradição *aparente*. Enquanto criava órgãos estatais de estímulo à cultura e investia em infra-estrutura por meio de empréstimos e subvenções (por exemplo, para a modernização das gráficas, editoras,

emissoras de rádio e TV, além de crédito para aquisição popular de aparelhos), reforçando a necessidade de organização em moldes empresariais, em que a profissionalização e o mercado eram os pontos cruciais, o Estado controlava com a censura, atendendo assim tanto aos seus próprios interesses quanto aos da indústria cultural em expansão. Na verdade, a contradição não existe. Trata-se de uma chave que gira para os dois lados: ambigualmente impede um tipo de orientação, a de conteúdo ideológico de esquerda, promovendo uma espécie de “higienização”, que interessava à ideologia da segurança nacional, mas incentivava outro, aquele que prega Pátria, Deus, moral e bons costumes. (PELLEGRINI, 2014)

A produção cultural da esquerda era ativa e barulhenta e ativa até então, o que levou Roberto Schwarz a escrever que o país “estava irreconhecivelmente inteligente” (SCHWARZ, 1978, p. 61) Em *Cultura e Política*, Schwarz aborda a maneira como a esquerda nacional se fundamentou, na herança do populismo da era Vargas e na esteira da produção acadêmica que, apesar do golpe, continuou a produzir em abundância e sem intromissão até 1968. Desde 1962 o país vivia então um período de intensa militância política. Militância esta que veio a ser presente nos meios musicais por intermédio de grupos universitários ligados à União Nacional dos Estudantes (UNE), como o Centro Popular de Cultura (CPC). O que mudaria drasticamente a partir de 68. Estes grupos se faziam notar também na Música Popular Brasileira em evidência, e buscavam fazer dela, além de manifestação lúdica, palco para ações no sentido de conscientizar as grandes massas. No manifesto do CPC, como descreve Heloísa Buarque de Hollanda em *Impressões de Viagem*, o movimento sugeria aos intelectuais brasileiros “três alternativas distintas: ou o conformismo, ou o inconformismo, ou a atitude revolucionária conseqüente.” (HOLANDA, 1980, p. 17) No nível da produção em traços populistas, ou mesmo em relação às vanguardas em voga na época, a produção cultural fomentaria os “temas da modernização, da democratização, o nacionalismo e a “fé no povo” (HOLANDA, 1980, p.21) Que estarão no centro das discussões, informando e delineando a necessidade de uma arte participativa, forjando o mito do alcance revolucionário da arte poética.

De 65 a 72, conforme descrição detalhada de Zuza Homem de Melo em *A Era dos Festivais*, o país viu surgir a consagração de toda uma geração de artistas ligados, sobretudo, a canção. Transmitidos pela Rede Record e pela Rede Globo, os festivais alcançaram grande sucesso em todo país. A canção brasileira cumpria de representar um importante papel cultural naquele momento, pela via dos festivais televisivos, ligou-se a

tradições dos festivais de rua, competições de canções, muito populares no Brasil desde o início do século.

Chegando ao contexto televisivo, interessa-nos assinalar o que Macluhan fala a respeito de sua mensagem: “(...) a televisão, com seu modo de profunda participação. levou os poetas a apresentarem seus poemas em cafés. parques públicos e outros tantos lugares. Com a televisão, eles logo sentiram a necessidade do contato pessoal com o público.” (MCLUHAN, 1964, p. 39) Músicos da primeira remessa de compositores da Bossa Nova como Carlos Lyra, um dos fundadores do CPC, bem como outros que continuariam e apoiaram a tendência social do movimento, como Geraldo Vandré, João do Valle, Edu Lobo, Zé Kéti e outros mais, partiam para uma música que visava a crítica social, guardava um tom grandiloqüente, épico, comum à música de protesto de então. Vertentes difundidas com sucesso pelo *show Opinião*, que esteve em cartaz em 1964 e 1965 e que possuía um discurso de forte conotação social. Vandré chegou a afirmar que “a expressão artista revolucionário é pleonástica. Um artista só pode ser considerado artista quando sua arte é revolucionária.” (SOUZA, 1983, p.94). A afirmação da cultura estrangeira, sobretudo a americana, no contexto dessa militância marcava-se como um indício da “invasão” da cultural imperialista, o que, segundo Renato Ortiz:

“No que diz respeito às tradições folclóricas, pode-se apontar uma incoerência teórica com relação à proposição de “falsa cultura”. Com a emergência da problemática do imperialismo cultural, tem-se que a questão dos fatos folclóricos enquanto “falsidade” se transmuta em estado de “veracidade” nacional. O pensamento desloca-se do núcleo da “falsa cultura” para centralizar-se sobre um novo pólo: o da independência nacional; delimita-se assim uma esfera de “autenticidade” nacional que naturalmente se manifesta na memória popular regional. O rock simbolizaria assim uma etapa do processo de alienação cultural, enquanto música folclórica reafirmaria a identidade perdida no ser do outro. A comercialização da música regional aparece desta forma como uma de-sacralização da autenticidade da arte popular (poderíamos dizer que ela perde sua “aura”); paradoxalmente, a ideologia do CPC vai reencontrar a problemática anteriormente colocada pelos folcloristas. Uma vez que a noção de alienação se confunde com a de inautenticidade, pode-se estabelecer uma aproximação entre concepções que a priori se apresentavam como frontalmente antagônicas. (ORTIZ, 1985, p. 76)

A influência do *rock*, como declara Ortiz, marcaria um dos pontos polêmicos entre os artistas da época influenciando na geração seguinte e nos contornos da contracultura e do “desbunde”. Para Marcos Napolitano (NAPOLITANO, 2004), o nascimento da

Tropicália está ligado à necessidade de encontrar uma nova estética após o ápice das canções de protesto de 1965 e 1966. As canções no Tropicalismo não teriam a mensagem política afinada com o estilo das canções de protesto da época, “mas manifestariam uma resistência a todos os valores estéticos anteriores, ou seja, não mais ligada ao engajamento e ao nacionalismo, mas a “outros valores, mais cotidianos e descompromissados” (NAPOLITANO, 2004, p.215). Como relatou Ana Cristina César:

É com o chamado movimento Tropicalista (1967-68) que vão surgir as primeiras manifestações culturais desse desvio. [...] A produção musical dos novos compositores era marcada, nessa época, por uma tendência “participante”, ligada ao engajamento político: a canção de protesto. Inclinada para a denúncia social explícita, a canção de protesto procurava atuar como catalisadora política de setores da classe média, especialmente os estudantes, e subordinava o elemento estético às exigências imediatas da agitação política. (CÉSAR, 1993: 123).

O Tropicalismo surgiu como movimento a partir de um texto jornalístico, escrito como mera anedota pelo então jovem jornalista Nelson Motta para o jornal *Última Hora*, em fevereiro de 1968. O texto, intitulado *A Cruzada Tropicalista*, surgiu numa noite em que o jornalista tomava chope com um grupo composto por jornalistas e cineastas do Cinema Novo, que discutiam a organização de uma festa fictícia, onde estariam presentes todos os elementos *kitsch* da cultura brasileira daquele momento, numa bricolagem *nonsense* e irônica da cultura massificada do país. O nome havia sido cunhado de uma instalação homônima de Hélio Oiticica, obra em que os visitantes da exposição deveriam adentrar e deparar-se com clichês da cultura brasileira, como bananas e araras. Logo em seguida, dado o sucesso do texto e a repercussão do novo tipo de canção que faziam Caetano Veloso e Gilberto Gil, a mídia adotou o termo.

Com o movimento Tropicalista, a associação de elementos diversificados do universo popular e erudito, além de sua fragmentação e composição de ares antropofágicos passaram a ditar uma tendência e estética que exibiam mesmo esse estilo “desbundado” dos marginais. Resposta e tentativa de superação do tom sério e ufanista dos militares e até de movimentos estudantis da esquerda extremista, e da estrutura institucionalizante dos planos piloto e manifestos literários.

Segundo Marcos Napolitano, a Tropicália pode ser vista como a resposta a uma crise das propostas de engajamento cultural, baseadas na cultura “nacional-popular” e

que se via “cada vez mais absorvida pela indústria cultural e isolada do contato direto com as massas, após o golpe de 1964.” (NAPOLITANO, 2006, p. 64).

O resultado mais expressivo do tropicalismo como movimento musical, segundo Luiz Tatit, foi a libertação estética e ideológica dos autores, interpretes, arranjadores e produtores do universo da canção, o que acabou por influir em quase todas as áreas artísticas brasileiras. Seu principal gesto, a assimilação, foi definitivamente adotado pela maioria dos artistas surgidos a partir dos anos setenta. Nunca mais houve restrições que interferissem nas escolhas dos instrumentos e repertórios, nas atitudes de palco, na configuração temática ou construtiva das letras, nos arranjos, nas misturas de estilos e, sobretudo, na assimilação da música estrangeira. “Sobre isso, aliás, somente o tropicalismo conseguiu de fato explicitar o óbvio, a música estrangeira, em graus diversos, é parte integrante da música brasileira.” (TATIT, 2004, p.59) Sobre a técnica dos Tropicalistas, Augusto de Campos situa as influências modernistas:

(...) a Antropofagia oswaldiana é a própria justificação da Tropicália. Como se sabe, Oswald contrapõe ao que denomina a cultura “messiânica”, fundada na autoridade paterna, na propriedade privada e no Estado, a cultura “antropofágica”, correspondente à sociedade matriarcal e sem classes, que deverá ressurgir com o progresso tecnológico, devolvendo ao homem a liberdade primitiva. Como poeta, é autor de composições brevíssimas, que combinam a técnica cubista, de montagens, à extrema concisão, e à uma expressão totalmente livre de preconceitos literários. Extrai poesias de textos aparentemente apoéticos: de fragmentos de nossos primeiros cronistas, de enumerações de títulos de livros, ou de paródias de poemas “antológicos”. (CAMPOS, 1974, p. 287)

A canção dos Tropicalistas demonstra a capacidade de captar a realidade e formar antropofagicamente um objeto artístico autêntico. Também disso tratou Luiz Tatit:

Suficientemente hábil para compor e interpretar qualquer tipo de canção, Caetano Veloso salta de um extremo a outro revertendo toda expectativa em torno de sua obra e obedecendo unicamente aos impulsos internos de criação. Não há qualquer padrão de gênero, estilo, letra ou musicalidade que resista por muito tempo em sua produção, como se todas as formas fossem o mínimo indispensável para se expressar em canção. De outra parte, como se a canção fosse a extensão mais bem acabada das oscilações do mundo subjetivo e só com essas mantivesse compromisso. (TATIT, 2003, p. 263)

A atitude Tropicalista, assumidamente Antropofágica, via Oswald de Andrade, rompia com o discurso “explicitamente político, para concentrar-se numa atitude

“primitiva”. (FAVARETTO, 1996, p. 26) Não havia nada de que, e nem como não poderia ser dito pelos tropicalistas, ao contrário, tudo poderia ser utilizado, todas as direções tomadas, todos os estilos, e o fim era um só: o resultado produtivo e original resultante da união dos recursos selecionados inadvertidamente, sem precisão ou preconceitos de ordem estética. Vejamos ainda o que diz Favaretto sobre uma das canções de Caetano Veloso:

A astúcia do autor manifesta-se desde a escolha da canção Alegria, Alegria como fio condutor de seu projeto. Sua incorporação ao título, em forma de correlação anagramática entre "alegria" e "alegoria", já constitui em si uma primeira etapa de análise. De fato, a alegria — a prova dos nove —, disseminada pelo movimento em forma de descobertas, paródias, comentários ou de inversão carnavalesca dos valores, é a fração intensa e onipresente que entra diretamente na composição global da alegoria tropicalista. É a parte paradoxal — em constante conflito com a melancolia, o escárnio e a corrosão — que só encontra harmonia e coerência no todo. Para percorrer essa trajetória, Favaretto inspira-se em outro aspecto bastante sugestivo desta mesma canção: a velocidade. A letra de Alegria, Alegria é conhecida por ter trans-formado o teor narrativo e discursivo da canção brasileira, mas o grande fator de espanto, na ocasião, foi o tratamento veloz que Caetano emprestou às estrofes. Suas justaposições insubordinadas tanto no nível das palavras ("dentes, pernas, bandeiras, bomba e Brigitte Bardo) como no nível das frases ("Eu tomo uma coca-cola / Ela pensa em casamento / E uma canção me consola") imprimiram uma dinâmica até então inédita nas letras de canção, fazendo que os contrastes e as contradições fossem rapidamente absorvidos pelo contexto geral da obra. A velocidade era uma arma do letrista a serviço da construção alegórica.(FAVARETTO, 1996, p.18-19)

A técnica das canções dos baianos provinha dessa modalidade pop, de recortes típicos dos futuristas e cubistas que tanta influência exerceu sobre os Modernistas. Imagens câmera na mão, em *flashes*, remetiam aos acontecimentos atuais e aos ícones da cultura popular mundial e nacional. Definindo duas poéticas primordiais para a compreensão do movimento Modernista, Affonso Romano de Sant'Anna categoriza a poética de *Centramento* e a Poética de *Descentramento*. A poética de *Centramento* possui por características a *mimese* consciente e a paráfrase. A representação fiel dos antros ideológicos nacionais, com discursos que tratam com ufanismo até pequenas características da nação ou que simplesmente reproduzem esteticamente essas mesmas características. A poética do *Descentramento*, por seu turno, trabalha a *mimese* inconsciente e a paródia, dando lugar ao ‘Outro’, ao olhar

crítico e ao estranhamento mesmo dentro dos próprios espaços, invertendo e deslocando para o presente, discursos do passado. (SANTT'ANNA, 1980)

Do ponto de vista das poéticas do Modernismo, portanto, o Tropicalismo representaria a poética do *descentramento*, ou seja, uma poética pautada na paródia como elemento sintomático, capaz de deslocar criticamente vestígios de outros contextos para aqueles onde estes mesmos pudessem ter significados completamente distintos. Transtornando as referências do cotidiano, a essa poética muito vale o recurso da ironia, utilizado pelos tropicalista pela influência de Oswald de Andrade, encontrava à época referências também em ícones como Stanislaw Ponte Preta, sobre o qual Schwarz comenta o seguinte:

Seu raciocínio está imortalizado nos três volumes do *Febeapá* - sigla para Festival de Besteira que Assola o País- antologia compilada por Stanislaw Ponte-Preta. E, de maneira indireta, o espetáculo de anacronismo social, de cotidiana fantasmagoria que deu, preparou a matéria para o movimento tropicalista, uma variante brasileira e complexa do *Pop*, na qual se reconheceu m número crescente de músicos, escritores, cineastas, encenadores e pintores de vanguarda. (SCHWARZ, 1978, p. 70-71)

Segundo Linda Hutcheon a ironia funciona de forma relacional, pois seus sentidos operam “não apenas entre significados (ditos, não ditos), mas também entre “pessoas”, isto é, “ironistas, interpretadores, alvos” (HUTCHEON, 2000, p.91). Contudo, “não há ironia sem ironista” (DUARTE, 2006, p. 19). O leitor da ironia precisa ser capaz de perceber as intenções do autor. Hutcheon, porém, com isso não quer dizer que a ironia exigiria agrupamentos isolados, criando comunidades ou grupos fechados; “em vez disso, argumenta que “a ironia acontece porque o que poderia ser chamado de “comunidades discursivas” já existe e fornece o contexto tanto para o emprego quanto para a atribuição da ironia.” (HUTCHEON, 2000, p.37)

Articulando um duplo discurso, que se movimenta rapidamente “entre o dito e não dito” (HUTCHEON, 2000, p.92), e que para êxito do seu efeito esses discursos devem ser lidos simultaneamente. Tal efeito determina a simultaneidade de significados, a superposição dos significados gera um acúmulo ou excesso de sentidos, criando um “terceiro composto” irônico, ancorado na diferenciação. (HUTCHEON, 2000, p.93). Além disso, ainda segundo Hutcheon citando McCracken, “duas notas tocadas juntas produzem uma terceira nota que é, ao mesmo tempo, ambas e nenhuma delas” (McCRACKEN *apud.* HUTCHEON, 2000, p.93). Assim, resume-se que, em termos

analíticos, a dificuldade em lidar com a ironia deve-se ao fato de que este recurso implica “três características semânticas principais”: “ele é relacional, inclusivo e diferencial” (HUTCHEON, 2000, p.90).

Havia em canções com “Alegria, Alegria” e “Geléia Geral” uma enumeração caótica de elementos, em que as palavras justapostas organicamente estabeleciam uma bricolagem que juntava o popular e o erudito. Ao contrário das vanguardas de ruptura anteriores, o Tropicalismo representava a aglutinação, a mistura de todos os ícones próprios da cultura globalizada mesclados vertiginosamente. Como definiu o próprio Caetano, o Tropicalismo deveria ser a “radicalização da crítica” (CALADO, 1997, p.282) Ou seja, a crítica ao subdesenvolvimento, ao populismo nas artes, mediante a apologia berrante de tudo que significasse baixa cultura, a todos os clichês e chavões, ao mau gosto *kitsch*. Fazendo uso fruto exacerbado do que era considerado o lixo cultural, conseguiam atingir esta crítica, atentando contra o conceito que as definia como tal e questionando o valor do bom gosto das artes canonizadas pela crítica tradicional. Como afirmou Favaretto:

O Tropicalismo surgiu, assim, como moda; dando forma a uma certa sensibilidade moderna, debochada, crítica e aparentemente não empenhada. De um lado, associava-se a moda ao psicodelismo, mistura de elementos do comportamentos *hippie* e música *pop*, indiciada pela síntese de cor de som; de ou a uma revivescência de arcaísmos brasileiros, que se chamou de “cafonismo”. Os tropicalistas não desdenharam este aspecto publicitário do movimento; sem preconceitos, interiorizaram-no em sua produção, estabelecendo assim uma forma específica de relacionamento com a indústria da canção. (FAVARETTO, 1996, p. 21)

Ao transtornar a obra por meio de transfigurações, assimilando contornos parodicamente, assimilando a alteridade pelo riso, os Tropicalistas aproximavam sua arte também do conceito conhecido como carnavalização. Conceito que, como o nome sugere, faz referência ao carnaval e sua tradição medieval. Em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* Mikhail Bakhtin compõe a teoria da carnavalização, que situa entre os festejos nascidos na idade média e difundidas a seguir pelo Renascimento, tratam-se das formas do cômico na Idade Média, portanto, fundamentais para ler-se a obra de Rabelais. As principais características da carnavalização são a inversão dos papéis, o realismo grotesco, o rebaixamento e a forte ligação com a cultura popular. Efetivamente os festejos populares, realizam-se em espaço coletivo, como em

ruas e praças públicas. Bakhtin analisa obras cômicas, paródicas, tanto orais quanto escritas em latim ou língua vulgar. “formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro, que inclui toda sorte de insultos, impropérios, juramentos, gírias, dentre outras formas.” (BAKHTIN, 2010, p.4) Ainda segundo o autor:

Ofereciam uma visão de mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, *um segundo mundo e uma segunda vida* aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles viviam em ocasiões determinadas. (BAKHTIN, 2010, p. 4)

Para Bakhtin, o carnaval não era somente uma forma artística de espetáculo teatral, mas uma forma concreta, porém fugaz, da própria vida, que “não era simplesmente representada no palco, antes, pelo contrário, vivida enquanto durava o carnaval.”. (BAKHTIN, 2010, p.6) Se por um lado as cerimônias oficiais, que enalteciam as figuras de poder, era, por sua própria natureza, festas da desigualdade, onde se reforçavam barreiras sociais como dinheiro, trabalho, nobreza; de outro, no carnaval todos seriam trazidos para o mesmo plano, inversamente representando a festa das igualdades. Ruíam assim as fronteiras que separavam os diversos segmentos sociais, facilitando o contato entre diferentes grupos. E essa imersão em outra realidade atenuava a dureza da primeira.

O autor satírico que apenas emprega o humor negativo, coloca-se fora do objeto aludido e opõe-se a ele; isso destrói a integridade do aspecto cômico do mundo, e então o risível (negativo) torna-se um fenômeno particular. Ao contrário, o riso popular ambivalente expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem. (BAKHTIN, 2010, p. 11)

Tratando de termos como *realismo grotesco*, *a ambivalência*, *a degeneração* e *a renovação* no contexto social de vivência da cultura popular, Bakhtin contempla, no primeiro destes termos, isto é, “no sistema de imagens da cultura cômica popular”, o princípio material e corporal que aparece sob a forma universal, festiva e utópica. Assim sendo, o cósmico, o social e o corporal estariam ligados indissolivelmente numa totalidade viva e indivisível, num conjunto “alegre e benfazejo”. No realismo grotesco, o elemento material e corporal é um princípio profundamente positivo, que nem aparece

sob uma forma egoísta, nem separado dos demais aspectos da vida. (BAKHTIN, 2010, p. 17) Deste modo, o princípio material e corporal garantem a sua universalidade principalmente por não se separarem das raízes materiais e corporais do mundo. Organicamente compreendidos, não admitem separação por castas, classes, religião ou gênero. Não haveria espaço no realismo grotesco para se pensar separadamente a terra e o corpo, logo, não abre espaço para o ego. Por esta razão, o porta-voz do princípio material e corporal “não é aqui nem o ser biológico isolado nem o egoísta indivíduo burguês, mas o povo, um povo que na sua evolução cresce e se renova constantemente”. (BAKHTIN, 2010, p. 17).

Este nivelamento entre os participantes ocorre através deste rebaixamento que, segundo Bakhtin, exhibe dois pólos: o alto e o baixo, sendo o primeiro o céu e o segundo a terra. No plano corporal, o alto é a cabeça e o baixo é o seio, o ventre, inclusos aqui também não só os órgãos genitais, mas todo o aparelho digestivo. Deste modo a terra, por ter a função de absorver, deglutir e fazer renascer, é a base do ciclo da vida, portanto, nela tudo morre e tudo renasce, tendo por signo a fertilidade.

Ao trazer tudo e todos para o mesmo plano, rebaixado, o cômico carnavalizado, ao mesmo tempo em que mortifica, dá subsídios para renascer, porém melhor. Sendo assim, o rebaixamento é algo positivo, não negativo como em nossa época. Estas informações ajudam a compreender o porquê do deboche, dos tantos “insultos festivos”, inversões, jogos e quebras de hierarquias, o domínio das hipérboles, com um grande bêbado, festas regadas a abundância de comida e bebida, a sexualidade aflorada através de ícones fálicos, velhas grávidas, bebês glutões e santos confraternizando e bebendo com demônios.

Saindo do domínio do alto e vindo para a terra, que é ao mesmo tempo é túmulo e ventre, onde através do escárnio tudo é mortificado, ganhando ao mesmo tempo força para renascer. Contudo, todo esse processo de mortificação e renascimento é marcado pela *alegria*. Tudo sucede de forma aceitável, necessária e festiva por todos os participantes do carnaval, daí o seu caráter positivo e ambivalente. No domínio do grotesco, as fronteiras não são motivos para segregação, mas de contato e transfusão entre os reinos vegetal, animal e humano. Sem ordem de fronteiras, onde imperam as leis da liberdade em prol do riso festivo.

Essa concepção carnavalesca, que estilisticamente desembocaria em paródias, sátiras e jogos de humor os mais diversos, seria uma das tônicas da geração seguinte, marcada assim pelo sucesso do tropicalismo e das canções de protesto, assumindo, portanto, a finalidade crítica da canção por outros meios, seja na projeção dos valores nacionais, seja na aglutinação de elementos estrangeiros.

Em 1968, os Festivais da MPB atingiriam o seu ápice e a militância, que se aproximara dos festivais, era responsável por emplacar muitos dos seus sucessos. Entretanto, o sucesso das canções de protesto seria coibido pela proclamação do Ato Inconstitucional nº5, e a “legalização” da censura:

O regime respondeu, em dezembro de 68, com o endurecimento. Se em 64 fora possível direita "preservar" a produção cultural, pois bastara liquidar o seu contato com a massa operária e camponesa, em 68, quando o estudante o público dos melhores filmes, do melhor teatro, da melhor música e dos melhores livros já constitui massa politicamente perigosa, será necessário trocar ou censurar os professores, os encenadores, os escritores, os músicos, os livros, os editores, - noutras palavras, será necessário liquidar a própria cultura viva do momento. O governo já deu vários passos neste sentido, e não se sabe quantos mais dará. Em matéria de destroçar universidades, o seu acervo já é considerável: Brasília, S. Paulo e Rio, as três maiores do país. (SCHWARS, 1978, P. 63)

2.1. Vazio Cultural

Da condição da cultura pós-AI-5, aponto uma discussão forte que fora colocada pelo jornalista Zuenir Ventura, ainda no início dos anos 70, e que demonstrou um olhar, uma perspectiva sobre o estado das coisas e da expectativa sobre a arte de então: o *vazio cultural*. Dois artigos de Zuenir, publicados na revista *Visão*, o primeiro de julho de 1971, e o segundo de agosto de 1973, colocaram em discussão uma visão sobre o panorama da arte e cultura brasileira dentro de uma determinada disposição cronológica que abarca os anos de 1969/1971, como sugere o próprio jornalista. O termo vazio, pela extensão da sua dureza, imagem dolorosa, serve de leitura para pensar um tempo. Leitura particularíssima de Zuenir Ventura, que parece querer provocar, mas, na verdade expõe uma perspectiva pessimista que tem suas origens, o vazio, na ação de dois elementos determinantes e cruciais: o AI-5 e sua cria, a censura. Esses dois componentes inflamaram negativamente a cultura do país, se não a devastando por

completo, colocando-a numa condição de limbo, oco, vazio. Em 1973, no artigo intitulado *A falta de ar*, Zuenir Ventura retoma a discussão sobre o vazio cultural, situando-o cronologicamente e apontando o rastro de estragos visíveis no plano cultural, causado pela ausência de espaços críticos-criativos para a elite intelectual do país e, ainda por cima, recoloca um novo elemento que fora também combustível nesse processo:

O vazio era mais uma metáfora para descrever com certa exatidão o quadro cultural dos anos 1969/1971, em que correntes críticas, dominantes entre 1964 e 1968, se tornaram marginais, perdendo em grande parte a possibilidade de influir diretamente sobre o público anterior. Essa influência não foi apenas dificultada pela censura direta (particularmente intensa no teatro e no cinema, mais indireta na literatura e no movimento editorial em geral): atemorizados pela situação vigente, não apenas os autores mas também os produtores e editores começaram a praticar a autocensura (GASPARI; HOLLANDA; VENTURA, 2000. p.59)

Os problemas enfrentados por essa geração de poetas, num contexto literário ainda por cima historicamente de poucos leitores de poesia, acesso material, distribuição e publicação. Ana Cristina César diria mesmo que:

“Quase que se pode dizer que há mais poetas do que leitores de poesia. Não há vazio cultural nem falta de matéria para a criação poética: há sim obstáculos graves à divulgação em maior escala.(...) Como já disse Antônio Cândido, e como bem sabem os novos poetas, a literatura não existe na gaveta: só vive como relação inter-humana, quando se completa o triângulo autor/obra/público. A publicação de miniantologia em revista universitária consagrada (com claras restrições quanto ao tom e ao tema) ou de maxiantologia por grande editora (européia) são, no momento, as concessões máximas que a atual política editorial dá a nova poesia que, mesmo assim, não deixou de buscar a via pública por seus próprios meios.” (CESAR, 1994, p. 47)

A atuação feroz da censura adicionada ao ímpeto libertário dos artistas engajados cumpre de tornar a produção dos anos 70 num “espaço de resistência cultural, um debate político.” (GASPARI; HOLLANDA; VENTURA, 2000. p.187). Para Cacaso essa disposição imprime-se no próprio devir do escritor:

(...): o móvel elementar do engajamento e da consciência política de nosso escritor e da consciência política de nosso escritor é o desejo de tornar-se de fato um escritor, engajamento integral na atividade de escrever. No Brasil o problema literário já é em si mesmo um problema político; o tornar-se escritor já dá motivo para a autodefesa e para o combate, já exige luta pela integridade a afirmação da atividade e de seu campo de ação. (CACASO, 1997, p.168-169)

A consolidação de nossa indústria cultural veio assim marcada por este jogo de forças políticas. Na música, ao mesmo tempo em que houve a perseguição e a censura de diversas canções, a indústria brasileira do disco batia recordes mundiais de produção (DIAS, 2000, p.51). Ocorria a fragmentação do mercado nacional:

“A MPB “cultura” ofereceu a esta indústria a possibilidade de consolidar um catálogo de artistas e obras de realização comercial mais duradoura e inserção no mercado de forma mais estável e planejada. A “liberdade” de criação se objetivava em álbuns mais acabados, complexos e sofisticados, pólo mais dinâmico da indústria fonográfica, mesmo vendendo menos que as músicas “mais comerciais”. Dinâmico, pois envolvida num conjunto de componentes tecnológicos e musicais consumidos por uma elite sociocultural. Ao mesmo tempo, aproveitando-se da capacidade ociosa da produção, produzindo álbuns de custo mais barato e artistas populares de menor prestígio, além das coletâneas (sobretudo as trilhas sonoras de novelas), as gravadoras garantiram um lucro de crescimento vertiginoso nos anos 70. Portanto, a “faixa de prestígio” e “faixa comercial” não se anulavam. Na lógica da indústria cultural sob o capitalismo monopolista, estes dois pólos se alimentavam mutuamente, sendo complementares, dada a lógica de segmentação do mercado.” (NAPOLITANO, 2004, p. 5)

Vemos que poesia dos anos setenta, diante das dificuldades impostas pela ditadura e pelo mercado engessado, respondeu à opressão instrumentalizando criticamente o “aceitável” e foi revisitada, como em períodos de guerra, a língua codificada e as mensagens subliminares e de duplo sentido. Os melindres dos compositores para driblar a censura foram o emprego de metáforas da opressão e violência da ditadura, erotização da situação política, hinos motivacionais e até rotas de fuga¹. Ao serem impedidos de falar para serem entendidos, os poetas passaram a se “fazer de desentendidos”, como o vemos em tantas canções de Chico Buarque (“Apesar de Você”) e Paulo César Pinheiro (“Pesadelo”).

Para Heloísa Buarque de Holanda, organizadora da célebre antologia *26 poetas hoje*, a poesia marginal pode ser definida como um acontecimento cultural do início da década de setenta que conseguiu reunir em torno da poesia um grande público jovem, até então ligado mais à música, ao cinema, shows e *cartoons*. Além disso, ela obteve um impacto significativo neste ambiente repressivo, buscando outras alternativas àquele mercado engessado pelos modos de produção e distribuição controlados pela censura. Essa poesia era dotada também, muitas vezes, de um composto gráfico, plástico e

¹ Essas canções fazem lembrar os cantos dos escravos, os *spirituals* que continham mensagens codificadas com as melhores rotas de fuga, como a famosa canção americana *Wade in The Water*.

performático, que oferecia obras biodegradáveis, desincumbidas de uma produção convencional e perene ou do reconhecimento da crítica informada pelos padrões canônicos. Ainda segundo Heloísa:

Neste sentido, poderíamos considerar hoje os marginais como estruturalmente marcados por experiências que refletem uma quebra geral de certezas e fórmulas sejam elas políticas, literárias, “mais *off literários* do que *anti-literários*.” As obras eram lançadas através de lançados folhetos mimeografados, livros artesanais, livros-envelopes, *posters*, *banners*, cartões-postais, cartazes, varais de poesia, gravações em muros e paredes e *happenings*. Através do uso irreverente da linguagem poética e da afirmação de um desempenho ironicamente fora do sistema, os poetas marginais sinalizavam em sua textualidade e atitudes uma aproximação radical entre arte & vida. (HOLANDA, 2015)

O tropicalismo e seus desdobramentos, de onde se mira a geração marginal, desta forma, torna tático comprar a briga com as vanguardas, especialmente com o concretismo, apontando seu “lugar privilegiado” na esfera acadêmica e dentro do cenário literário brasileiro das últimas décadas e, por isso mesmo, tornando essas vanguardas como refratárias de estruturas de poder. O movimento é o do afastamento, da tentativa da distância, tomar as possibilidades de experimento (linguagem, estrutura e novos suportes) como “não sendo resultado exclusivo de fidelidade a qualquer programa ou ‘plano-piloto’”. (CACASO, 1997, p.41) Nas palavras de Antônio Cândido essa literatura jovem, “[...] violentamente anti-convencional, que parece feita com sucata de cultura[...]”, vai ser a responsável por radicalizar a simultaneidade de tendências, cuja maior força reside na pluralidade. (CÂNDIDO, 1979 p.25) Pluralidade que emerge da descrença em relação aos modelos de crítica populistas, conduzida, porém, pela liberdade de estilo deflagrada pelos tropicalistas. Como apontou Fernão Pessoa Ramos:

A década de 70 aparece, assim, como um momento privilegiado para a abordagem da arte feita dentro de esquemas alternativos. A falência do projeto político alimentado pela esquerda durante a década de 60 – e que contagiou boa parte da juventude de classe média -, leva que a posição de “marginalidade” em relação ao sistema social vigente passe nestes círculos a ser valorada de forma diferente. Toda uma ideologia em torno das formas “alternativas” de viver começa a ganhar corpo, de maneira difusa, em parcelas consideráveis desta juventude. Face ao fechamento do regime político e seu caráter excludente, o discurso elaborado em termos de uma intervenção social efetiva em prol da maioria da população, começa a ceder terreno para atitudes mais voltadas em direção ao próprio “eu” e o bem-estar

(o prazer) pessoal. É o que na época se chamou de contracultura (...). A arte alternativa encontra, desta maneira, um ambiente propício para florescer.(...). (RAMOS, 1986, p. 82)

Cacaso realizou uma obra que recebeu a influência da canção nacional, do samba, do tropicalismo, contudo, voltado a corresponder a uma certa tradição, cujas influências correspondem à autores Modernista, em especial de Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Manoel Bandeira. Como disse Nelson Ascher:

...quem quer que tenha vivido a idade formativa dos 60 para cá e tenha pretensões poéticas, soube de poesia, antes de mais nada, sob a forma de música popular. Pode-se aprender com Bandeira, Drummond, Cabral, Mutilo, mas quem deu a corda foi a MPB, para mais de uma geração, e através dela. Torquato e seus contemporâneos, correligionários, cúmplices. (ASCHER, 1995. p.6)

A geração de compositores revelados pelos festivais televisivos passa então a marcar uma nova expectativa em relação à letra da canção popular. (HOLANDA, 1980, p. 41) Quadro que, ainda segundo Heloísa, passa a exigir da letra “um certo *status* literário”, que seguiria a um “estatuto de qualidade eu se contrapõe à inexpressividade da poesia do momento.” (HOLANDA, 1980, p. 41)

3. PALAVRAS CERZIDAS

Poeta nascido em 13 de março de 1944 em Uberaba, Minas Gerais, Cacaso, pseudônimo de Antônio Carlos Ferreira de Brito, ainda criança criou o hábito de compor versinhos e brincar de colocar palavras nas melodias, substituindo as letras das canções do rádio por outras que inventava. Ficara impressionado com o rádio, tendo inclusive pedido a mãe, por quem aprendera a ouvi-lo, para levá-lo aos bastidores da estação em sua primeira viagem ao Rio de Janeiro. (CACASO, 1987) Ainda criança residiu também em Alfredo de Castilho e Barretos, interior de São Paulo e mudou-se aos 11 anos para o Rio de Janeiro. Durante este período estudou no colégio Andrews em Botafogo, onde começou a fazer canções com colegas de classe, com um deles, Maurício Tapajós, Cacaso fazia a sua primeira composição de sucesso. Aos 19 anos, terminado o colégio ingressou no curso de filosofia na então Faculdade de Filosofia da Universidade do Brasil, conhecida hoje como Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. Ainda no secundário, Antônio Carlos já maturava a idéia de publicar um livro de poemas. Com o forte incentivo do seu então professor da faculdade José Guilherme Merquior que, na qualidade de crítico de respaldo, auxiliou Cacaso até com os trâmites editoriais (além de ter feito o seu prestigioso prefácio). *A palavra cerzida* foi publicado em 1967, pela editora José Álvaro. Seria o primeiro livro publicado pelo poeta através de uma editora, tendo voltado a fazê-lo novamente só quase vinte anos depois.

A Palavra Cerzida seria visto pela crítica, desde o prefaciador e até pelo poeta, como uma experiência de fortes tonalidades formais, que já revelava as suas influências no Modernismo e em poetas da geração de 30, sobretudo, Mário e Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto. O livro por pouco não se chamou *Primeira Elegia* (MAROVATTO, 2015, p.25) como queria o poeta. Este trabalho vai referir-se muitas vezes à tese de doutoramento de Mariano Marovatto *Inclusive, aliás: A trajetória intelectual de Cacaso e a vida cultural brasileira de 67 a 87*, Marovatto foi responsável pelo inventário dos arquivos de Cacaso que estavam na Fundação Casa Rui Barbosa no Rio de Janeiro.

Segundo o dicionário de termos literários de Massaud Moisés *elegia* trata-se de “canto fúnebre, élegos, pranto” (MOISÉS, 2004, p.137-139) A Forma, contudo, proveniente da antiguidade passou por várias modificações ao longo das épocas, de

quando remetia mais à sua forma oral à escrita. Cacaso, porém, adotou a sugestão de Merquior, que foi decisivo em vários aspectos do livro. (MAROVATTO, 2015, p.25-30) Lucius Provase chama a atenção para a palavra incubar, verbo de onde se extrai o título do primeiro poema do livro “O Pássaro incubado”, cuja definição aponta para algo interno “o pássaro incubado esconde algo, mas nunca nos é mostrado o que é esse algo, o que ele traz latente, o que planeja, o que prepara.” (PROVASE, 2010, p. 65)

Acreditamos também que seja produtivo também pensar em uma leitura de sua obra através da metáfora das aves. A metamorfose do canto do poeta e, por conseguinte, da poesia, pode ser acompanhada pela escolha das aves que figuram em seus poemas. Em *A Palavra Cerzida*, por exemplo, um “pássaro incubado” divide o terreiro com um “galo amanhecido”. Nos livros seguintes, outras aves entoarão um canto diferente: urubus, sabiás, tico-ticos e gaivotas “blindadas” sinalizarão que Cacaso não era apenas um poeta que escutava, como costumava se definir, mas que estava de ouvidos bem atentos, à escuta das interferências sonoras de sua época.

Provase aponta a recorrência da metáfora do “fechamento” neste livro, (PROVASE, 2010, p. 64) como se ali contivesse o *gérmen* da transição do poeta para *Grupo Escolar* e para a reavaliação e maturação da sua produção. Apesar da opinião positiva de Merquior, Cacaso declarou anos mais tarde que seu primeiro livro foi uma “experiência frustrante”, pois acreditava que ele “nunca (havia sido) lido” (BRITO, 1981, p. 06).

Antes mesmo de se formar Cacaso teve outra grande experiência que marcaria o início de sua carreira: a gravação de “Carro de Boi”, feita em 1961 e gravada em 63, em parceria com Maurício Tapajós pelo quarto álbum do grupo Os Cariocas. Através dessa parceria Cacaso se aproximaria do contexto do samba carioca e de nomes como Hermínio Bello de Carvalho, Elton Medeiros, Jair do Cavaquinho e Paulinho da Viola. Este seria para Cacaso um período de formação de sua relação com a poesia, nas letras e no livro, sobre isso o poeta comenta em sua última entrevista:²

Eu cheguei a fazer com o Elton mas de 40 sambas, marcha-ranchos, valsas. Mas, no meu trabalho de letrista com o Elton eu me recordo que eu tinha vontade de escrever letras tal como um compositor de escola de samba ou de

2 Última entrevista do poeta, cedida por Rosa Emília e transcrita por Paula Dias de Brito, foi publicada em filme, o documentário *CACASO - NA CORDA BAMBA*, de José Joaquim Salles e P.H. Souza, que está em competição no Festival É Tudo Verdade / It's All True, 2016.

morro fazia. Só que eu não era nem de escola de samba e nem de morro. Então eu fazia uma coisa que, depois eu verifiquei, não gostava tanto, achava um pouco artificial, porque eu tentava imitar uma linguagem que não era a minha. Quer dizer, eu não tinha encontrado ainda uma maneira adequada de me exprimir através da poesia. (CACASO, 1987)

À essa mesma época, segundo o poeta, na entrevista já citada, o poeta aprendia a compor as suas letras de canção com os sambistas, em especial com o Elton Medeiros, um modelo para o poeta. Cacaso admite ali ter sentido dificuldade em compor sambas e descoberto inclinação para a forma das “toadas”.

[..]eu na verdade, fui descobrindo depois, eu não sou um compositor de samba propriamente dito, eu não sou um sambista, como também não sou um fazedor de letrinhas de marcha. A minha sensibilidade foi aos poucos se delineando. Eu sou mais um compositor de toadas, eu sou um fazedor de letras de toadas. O samba toada, a valsa toada, a marcha...tudo que tiver toada na expressão é uma coisa mais comigo. (CACASO, 1987)

O verbete “Toada”, do Dicionário do Folclore Brasileiro, de Câmara Cascudo, traz a seguinte definição: “Cantiga; canção; cantilena. (...) Renato Almeida (*História da Música Brasileira*) assim define: “forma do romance lírico brasileiro”, Canção breve, em geral de estrofe e refrão em quadras “melancólica e sentimental, o seu assunto, não exclusivo mas preferencial, é o amor, sobretudo na toada cabocla” (CASCUDO, 1999, p. 870). Mario de Andrade em seu Dicionário Musical Brasileiro define: “Toada – Cantiga. Sem forma fixa. Se distingue pelo caráter no geral melancólico, dolente, arrastado” (ANDRADE, 1989, p. 518). A inclinação para tons mais melancólicos, que cultivavam pontual ironia, marcará a poesia de Cacaso. Mesmo os temas românticos serão assim tratados, como se verá. Além disso, a habilidade com as formas fixas, em especial a quadra, também é bastante notável desde o seu primeiro livro e até na formatação de suas letras.

Cacaso seguiu compondo, em 1967, no LP "Samba... No duro - volume I" (Odeon), sua composição "Aurora de paz" (c/ Elton Medeiros), foi gravada pelo grupo Os Cinco Crioulos, integrado por Paulinho da Viola, Elton Medeiros, Anescarzinho do Salgueiro, Jair do Cavaquinho e Nelson Sargento. Neste mesmo ano Elizeth Cardoso regravou "Modinha" (c/ Maurício Tapajós e Hermínio Bello de Carvalho) no LP "A enluarada Elizeth", lançado pela gravadora Copacabana. Por esta época, o poeta ainda assinava Antônio Carlos de Brito. No ano de 1968, "Meu carnaval" (Elton Medeiros e

Cacaso) foi gravada por Paulinho da Viola, amigo que viria a ser padrinho de seu casamento. Mais tarde, Cacaso ampliaria o seu leque de parceiros, mantendo, contudo, algumas características que serão marcantes em sua poesia: “De um lado, procuro mostrar elementos urbanos e litorâneos. De outro, me inspiro no sertão, que representa o lado meio caipira da minha personalidade.” (CACASO, 2000, p.111) Esses vestígios inundam a poesia de Cacaso com traços de sua experiência pessoal, o interior remetendo mais a sua infância do que o litoral, a sua vida adulta.

Por este período então consolidava laços com o samba carioca da Rua dos Andradas no centro do Rio, endereço do famoso Zicartola, em 1966, juntamente com Maurício Tapajós e Hermínio Bello de Carvalho, iria compor a trilha sonora para a ópera popular "João Amor e Maria", de autoria do próprio Hermínio Bello de Carvalho. A ópera, dirigida por Kléber Santos e Néelson Xavier, teve no elenco Betty Faria, Fernando Lébeis, José Damasceno, José Wilker e Cecil Thiré, além do quarteto vocal MPB-4, cenários de Marcos Flaksman e encenada no Teatro Jovem. Desta ópera, com disco lançado pela gravadora Mocambo/Rosemblit, destacam-se "Luta danada", "Tira o peixe do mar", "Tempo bravo", "Jangada", "Foi milagre" e "Não adianta não", todas em parceria com Maurício Tapajós, e, ainda, "Modinha", em parceria com Maurício Tapajós e Hermínio Bello de Carvalho. Essa experiência marcaria o envolvimento do poeta também com o teatro.

Nos anos seguintes, após ter se formado em 1969, começou a lecionar na Escola Superior de Desenho Industrial, no mesmo ano casa-se com a namorada, Leilah Landim Assumpção. No ano seguinte seria admitido como professor adjunto da Faculdade de Letras da PUC-Rio. Em 1971 nasce o seu primogênito Pedro Landim Assumpção. Cacaso afastou-se totalmente da poesia de 68 a 71. Francisco Alvim, relataria nessa época a querela do poeta, para quem revelou eu a poesia “já não dava pé”.

Em 1971, eu chegava ao Rio, após ter passado uns anos fora do Brasil . Foi então que conheci Cacaso. Um amigo comum, Gelson Fonseca, nos convidou para almoçar. Durante o almoço, no “Final do Leblon”, pegamos uma conversa sobre poesia, que continuou no passeio posterior ao Parque da Cidade. Fazia um desses dias lindos [e] ouvi de Cacaso que a poesia já não estava dando pé. Ninguém lia, ninguém gostava e, ninguém reconhecia, o que estava escrevendo não era, de fato, de se gostar ou ler. Cada vez se sentia menos próximo da lira e mis acercado do violão. A música popular não perdera aquilo que a poesia deixara de lado: a capacidade de falar de dentro da vida. Mas por uma razão ou por outra, sua participação como letrista na música popular àquela época (que retomaria, anos mais tarde, com redobrado

rigor e êxito,) já não lhe satisfazia tanto e ele se sentia meio desempregado. (ALVIM, 1982, 2015, MAROVATTO , p.45)

Cacaso exibiu uma obra plural, multimidiática, que agregava definições. A marca da busca, da “travessia”, acompanha muitos traços da poética de Cacaso. Em “Carro de Boi”, uma de suas canções mais imortalizadas, na voz de Milton Nascimento, o desejo de se aventurar, de experienciar, mesclado à essas referências sertanejas, a esse ‘carro de boi’, de viagem arrastada, trabalhosa, distante, resgatam as cantigas dos boiadeiros, gênero em tudo tradicional na cultura nacional. A canção “Carro de Boi” contém a expressão desse caminhante, do ímpeto desbravador do viajante, ímpeto de um *beatnik* tupiniquim. Carro de Boi é um tema comum à muitas canções de temas rurais. O desejo do retirante do sertão em desbravar outras paragens, pela estrada “de terra” que “só me leva” ou “some e leva”, e a quem pede para não “trazer” de volta. Volta que insiste em negar no verso seguinte e pelo que justifica pelo conhecimento que ganhará nas viagens. Entretanto, segundo a tensão entre o otimismo inicial e a realidade e a imprecisão nos três versos seguintes “Pés no chão/E os olhos vão/ procurar onde foi/ que eu me perdi”. Uma viagem que de volta traz apenas “Barro, pedra, pó e nunca mais”, nada mais que aquilo que vai atrás do viajante, os rastros de sua passagem e o seu caminho irreparável e único. Referência aos ares libertários da época, somada às suas reminiscências rurais do poeta, que avivam a simplicidade.

A carreira de compositor lhe remeteria mais tarde a um novo aprisionamento, impondo-lhe o peso da obrigatoriedade e lhe retirando a disponibilidade que lhe era tão cara para criar. Sua inquietação gira em torno disso: a manutenção de sua disponibilidade. (OLIVEIRA, 2006, p. 51) Heloísa Buarque salienta essa característica:

É importante ainda que se perceba que a intransigência de Cacaso acerca da disponibilidade do artista não se constitui apenas em “atitude poética”, mas em uma avaliação política da função social do intelectual e do artista nos dias de hoje. A possibilidade de criação e desenvoltura crítica parecem ser vistas na razão direta do desengajamento institucional, acadêmico e mesmo literário. A figura errante do poeta – hoje tema quente do debate sobre a permanência de mitos românticos na produção cultural pós-moderna – é experimentada “na vida e obra” de Cacaso, entretanto, com forte malícia e ironia, não fosse o poeta um *expert* na arte do perigoso jogo dos contrários. O descompromisso sistemático que o autor exige como pré-requisito indispensável à criação revela-se logo conseqüente e inevitável autocompromisso diante da responsabilidade por essa mesma criação, como consciência do papel da liberdade no complicado contexto social dos tempos modernos.(HOLANDA, 2000, p. 242):

Essa a sua tática para manter-se livre: a condição de indefinição. Heloísa Buarque já relembrou, em artigo sobre o poeta, que “a teimosia de Cacaso pela indefinição é sua melhor arma e estratégia (para nós, tática), não só poética, mas também no sentido de definir o lugar e a função do artista no mundo moderno.” (HOLANDA, 2000, p.241).

As táticas de sobrevivência e de roteiro para a liberdade da criação diante desses novos impasses exigem a “malícia e ironia”, um jogo perigoso no rol dos contrários. Para Cacaso, o jogar se encontra no espaço do instável, daquilo que não se fixa, não firma uma posição dentro do campo, mas age, taticamente na mobilidade. Viver a liberdade da criação artística (poética) exige altas doses de instabilidade. Conseqüentemente, exigirá o risco. (OLIVEIRA, 2006, p.52)

As suas crônicas notabilizam-se também por algo comum na poesia de Torquato: a mistura de versos musicados, de si mesmo e de outros como Caetano, à outros de seus textos. Em textos feitos para o jornal *Ultima Hora*, como “Almondegário”, “Assunto pessoal’ ou este do dia 14/9/71, vejamos: “Escute, meu chapa: um poeta não se faz com versos. É risco, é estar sempre a perigo sem medo, é inventar o perigo e estar sempre recriando dificuldades pelo menos maiores, é destruir a linguagem e explodir com ela. *Nada no bolso e nas mãos. Sabendo: perigo, divino maravilhoso.*” (NETO, 1982, p. 19 *grifo nosso.*)

4. GRUPOS ESCOLARES

4.1. Cadernos do Aluno

De seu primeiro livro de poemas *A Palavra Cerzida*, de 1967, Cacaso tomaria distância o estilo e à figura. Tendo registrado um retrato seu de cabelos curtos e sem os óculos redondos na contracapa da primeira edição deste livro. Entre 1965 e 1975 foi professor de Teoria da Literatura e Literatura Brasileira na Pontifícia Universidade Católica carioca. Um dos seus alunos à época, Geraldo Carneiro comenta sobre o professor:³

Eu e mais 30 jovens ao redor dos 20 anos matriculamos numa matéria eletiva da Faculdade de Letras, cujo maior interesse era o nome do professor: Cacaso. Ao contrário dos outros nomes, solenes ou corriqueiros, esse nos parecia mais adequado ao nosso estilo. Por quê? Éramos quase todos ripongas de butique, isto é, imitávamos o ideário ou ao menos a moda do movimento hippie. Acreditávamos num mundo cheio de sexo, drogas e *rock 'n' roll*. Tínhamos a esperança de que a realidade era só uma alucinação causada pela falta de utopia. O figurino de Cacaso (na verdade, Antonio Carlos Ferreira de Brito) fazia jus ao apelido: calça jeans, cabelo grande, óculos estilo John Lennon, um bolsão de couro a tiracolo e, como marca registrada, sandálias de sola de pneu. Mas não foi só pelo visual que o professor se transformou em nosso herói instantâneo: ele não fazia chamada, não dava notas. Chegava à sala de aula sem assunto. O tema surgia aleatoriamente no meio da conversa. De vez em quando, falávamos até de ficção e poesia. Em 1967, Cacaso havia publicado *A Palavra Cerzida*, coletânea de poemas de inspiração drummondiana. No princípio dos anos 70, talvez por incitação dos poetas mais jovens, voltou a escrever poemas, agora com uma linguagem mais cotidiana, menos comprometida com a erudição. (CARNEIRO, 2016)

Como aponta Heloísa Buarque de Holanda, em Cacaso haveria a constituição de uma identidade, um “personagem”, onde era proeminente a personalidade de um “descontente por opção”. (HOLANDA, 2000) As suas influências:

[...] sua pesquisa e leituras (explícitas pelo menos) eram fundamentalmente brasileiras e instrumentais para o entendimento de sua práxis poética, política & outras. Na área teórica, por exemplo, havia o Lukács, mas a contrapartida vinha imediatamente numa citação do Antonio Candido. Assim digamos seu *paideuma* era: ele adorava o Bandeira, queria ser o Vinícius e seguia os passos do Mario de Andrade pesquisador da cultura, da sonoridade e até mesmo da realidade brasileiras. Um pesquisador também de música e ritmo

³ Depoimento que também é parte do já referido documentário.

que ele testava sem parar na divisão dos poemas e nas letras que fazia, cheia de repetições, quebras, desconstruções. (HOLANDA, 200, p. 102)

Esse resumo da figura e dos interesses de Cacaso revela algo de um artista envolvido integralmente até a própria fisionomia. Para além do perfil franciscano com ares da contracultura e da música, o poeta Charles Peixoto destaca ainda outra imagem que o identificou:

Cacaso era único. Mesmo os malucos da Nuvem (Cigana) eram informais mas não eram jecas. Ele fazia aquele número ressabiado de quem está chegando do interior e não entende bem. Mesmo falando sobre filosofia ele encarnava esse personagem. Às vezes ele chegava a ser chato por conta disso, como em algumas letras de música. Mas isso também rendia por outro lado. Ele não era um matuto enrustido. Era um jeca abusado. (PEIXOTO *apud* OLIVEIRA, 2006, p. 71)

Quem sabe, um “jeca sofisticado”, sabido por demais. Um menino com jeito de velho sabido; um jeca intelectualizado. Mais figuras que se cruzam dentro do mesmo poeta. Roberto Schwars relembra:

A estampa de Cacaso era rigorosamente 68: cabeludo, óculos de John Lennon, sandálias, paletó vestido em cima de camisa de meia, sacola de couro. Na pessoa dele, entretanto, estes apetrechos da rebeldia vinham impregnados de outra conotação mais remota. Sendo um cavalheiro de masculinidade ostensiva, Cacaso usava a sandália com meia soquete branca, exatamente como era obrigatório no jardim-de-infância. A sua bolsa a tiracolo fazia pensar numa lancheira, o cabelo comprido lembrava a idade dos cachinhos, os óculos de vovó pareciam de brinquedo, e o paletó, que emprestava um decoro meio duvidoso ao conjunto, também. A ligação muito próxima e viva — cheia de fotografias — com a mãe, uma senhora de beleza comovente, completava o apego assumido aos primeiros anos. (SCHWARZ, 1988, p.135-136)

A adesão de Cacaso à este aspecto pueril corresponderia à apologia ao discurso matricial de modernista Oswald de Andrade, como aponta boa parte de sua crítica. Sobre esta herança, Gilberto Vasconcelos pondera:

Os comentaristas e estudiosos de Oswald de Andrade têm sublinhado a aderência maternal em sua personalidade artística e filosófica. "Sob as Ordens de Mamãe". Longe de ser uma diatribe sarcástico-humorística, esse título da memória oswaldiana modernista é um componente básico em sua concepção de que a história da colonização é a história da guerra contra a floresta tropical. (VASCONCELLOS, 1998)

A tese de Oswald, publicada em 1950 intitulada *A Crise da Filosofia Messiânica* aprimora questões dos *Manifesto da Poesia Pau Brasil* (1924) e *Manifesto Antropófago* (1928) abordando o mito da sociedade Matriarcal, onde predominaria a cultura antropófago-tecnológica, na qual o homem “natural tecnicizado” (CAMPOS, 1967, p.18) deixaria o estado de negatividade em que se encontra e originaria a felicidade social, o instinto lúdico e o ócio, cuja inata preguiça investe sobre a invenção. Por outro lado, “a Patricarcal, messiânica por natureza, e símbolo da descoberta da bomba de hidrogênio”, tem como sua carta de identificação o capitalismo. (ANDRADE, 1970, p. 189) Clamando então pela volta do “matriarcado da pindorama”. Pindorama - designação indígena da era colonial para o que ficou conhecido, posteriormente, com o nome de Brasil - Em tupi guarani, pindó-rama, ou pindó-retama significa terra, lugar ou região das palmeiras: devoção pura simboliza o rito Antropofágico de comunhão e liberação dos impulsos primários. Segundo Benedito Nunes:

É a transformação do tabu em totem, que desafoga os recalques históricos e libera a consciência coletiva, novamente disponível, depois disso, para seguir os roteiros do instinto caraíba gravados nesses arquétipos do pensamento selvagem, — o pleno ócio, a festa, a livre comunhão amorosa, incorporados à *visão poética pau-brasil* e às sugestões da vida paradisíaca, "sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama". (NUNES, 1978, p. xxviii)

Dessa forma, a sociedade regida por esse princípio caracteriza-se pelo apagamento das distinções hierárquicas, Estado sem classes em que se destaca o enfraquecimento de fronteiras em prol de uma comunhão livre de senhores e escravos, em que seriam banidas a opulência e a pobreza, igualando todas as classes. “Para atingir esse retorno ao hemisfério da inventividade, a única possibilidade seria resgatar a deglutição como valor absoluto da superação.” (ANZINI, 2011, p. 37-38)

Cacaso adotará como “tática” apontar a própria mãe como influência artística, desmontando a referência de erudição canônica, e substituindo-a por uma referência afetiva “domiciliar”. (OLIVEIRA, 2006, p. 50) É o que ele mesmo viria a afirmar, ao dar seu depoimento a respeito de sua principal influência artística:

D. Wanda minha mãe, que não é artista e que me levou a acreditar na disponibilidade do espírito como predisposição básica da criação. O que

marca meu caminho é exatamente essa predisposição que aprendi muito cedo e da qual não abro mão. Foi assim que estudei para o vestibular de agronomia e fiz filosofia. Que abandonei minha carreira universitária, que não suportei os relatórios da Fapesp e dissolvi minha tese em ensaios. Que ainda batalho para dissolver também meu lado professor. O que se firmou realmente como profissão para mim foi a disponibilidade. (GASPARI; HOLANDA; VENTURA, 2000, p. 242)

Esta tática pueril respondia esteticamente aquele autoritarismo que pesava sobre a sociedade civil. Em meio à promulgação do AI-5, deste modo, vinha sendo um artifício para alterar o tom “sério” e “politicamente engajado” dos centros de cultura. Essa nova geração se mostraria, contudo, mais desiludida em relação à atuação da militância estudantil, e, claro, intimamente amedrontada com a violência policial. Para Cacaso essa concepção faria a feição de sua própria estilização, e da seqüência de sua obra e formação:

Disposto a se libertar das amarras poéticas de seu primeiro livro, *Palavra cerzida* (1967), articulando novas relações, agindo pelas táticas das parcerias, a poesia de *Grupo escolar* (1974) revela a incorporação de uma condição crítica, da disponibilidade para a crescente ironia. Começa-se pelo título. Se antes Cacaso buscava a “palavra cerzida”, bem costurada, apumada, acabada, agora ele se projeta num universo da escola, da aprendizagem, incorporando a imagem do poeta-aprendiz, de uma poética que está por fazer-se (e isso lhe será muito interessante), do poeta-menino, o poeta disponível para o encontro entre o brincar e aprender, ou mesmo da desobediência, agora desejada e buscada por Cacaso. São recorrentes as imagens em sua poesia a respeito do universo infantil, como uma projeção, quem sabe, da idéia de disponibilidade que emana do espírito infantil, associada à capacidade imaginativa. Não há como não lembrar de Oswald de Andrade e seu *O Primeiro Caderno do Aluno de Poesia Oswald de Andrade*. E o próprio Cacaso retomaria esse “imaginário” nomeando um bloco de poemas de seu livro *Na corda bamba* (1978) com o título de *Jardim da infância*. (OLIVEIRA, 2006, p.65)

A notável influência dos autores modernistas seria, para Mariano Marovatto, capaz de implicar já numa certa “angústia da influência” (MAROVATTO, 2011, p.18), Em Oswald de Andrade, Cacaco encontra o modelo de seu tom mais ácido, de humor e acidez irônica, como ele retomará tradição romântica através da paródia de obras de Gonçalves Dias e Casimiro de Abreu. A reavaliação dos poetas modernistas continha na obra de Cacaso uma mediação que, para Heloísa Buarque de Holanda, visaria uma estratégia libertária, disposta a se desamarrar da atitude concretista:

[...] sua leitura do modernismo ainda que não fosse isso exclusivamente, mostrava um certo viés estratégico. Valorizava a volta ao coloquial, a importância do cotidiano, a desestruturação de valores e hierarquias com uma ênfase “marcada demais” para ser apenas uma defesa literária. Essa atenção ao comportamento, representações do fazer literário, o uso de figuras como alegoria, por exemplo, interpretado de forma *visceralmente contextualizada e historicizada* através dos novos usos do coloquial, marcam uma diferença clara com a leitura concretista (mais literária e menos cultural) e tropicalista (mais anárquica e menos analítica) [...]. (HOLLANDA, 2000, p.102 *grifo nosso.*)

Cacaso fazia uso da coloquialidade visando resgatar a dicção oral e dessublimada como forma de contestação, sobretudo, das vanguardas poéticas anteriores, principalmente a tradição Concretista e a dicção elevada e classicizante da geração de 45. A atenção aqui se volta então para a poesia de modo integrado aos seus espaços de veiculação, temas e formas, não apenas do cânone literário. A poesia, neste novo contexto, deveria trazer mais que o momento mais elevado dessa arte, mas todos aqueles elementos periféricos que fazem parte de sua constituição, capazes de enquadrar uma fazer artístico mais amplo e cotidiano, espontâneo como a metáfora popular. Destarte, o descompromisso, o erro, o *clichê*, a linguagem verbal anti-literária, as metáforas, gírias e expressões de uso corrente, tornar-se-iam, para os poetas marginais, uma fonte de inspiração para um tipo de poesia, digamos, um tanto mais acessível, mas ao mesmo tempo nova, pautada por essa possibilidade de experimentação. E será do modernismo que Cacaso irá incorporar essa lição:

O direito de errar, que tem como conseqüência direta a pesquisa e a inovação, não é a desculpabilidade ou justificativa para o erro, enquanto imperícia contingente deste ou daquele artista, mas é a recuperação da possibilidade como parte e condição mesma do fazer artístico. Também em arte – sobretudo na hora do Banquete – quem não arrisca não petisca. Daí não se segue que basta arriscar para dar certo, mas a chance de que isso venha a acontecer depende do “salto no abismo” dado pelo artista cada vez que volta a criar. A imperícia do artista pode ser fortuita, mas a possibilidade do erro é uma constância necessária e indescartável do seu trabalho, desde que tenha pretensões de continuar vivo e em dia com os tempos.[...]O direito de errar, que abre para o trato renovado da forma, é ainda um pressuposto da liberdade que o artista precisa para criar em desafogo, *livre de constrangimento e limitações exteriores*. Nesse sentido é uma atitude de maioria artística, pois reivindica, no cultivo do risco permanente, no gosto pela aventura da pesquisa, aquela gratuidade inicial que faz parte de sua definição. O direito de errar – que o modernismo sistematizou – abre para o engajamento da forma e também para a gratuidade, e nisso reside sua complexidade maior. (CACASO,1997, p.160 *grifo nosso.*)

O erro como fundamento, como instrumento ético capaz de incluir poetas de todos os estilos, é a condição que daria liberdade ao poeta, liberdade de pesquisa, de temas e formas para além das limitações e constrangimentos, para além do discurso sumariamente político. Desobediência assim das formas consagradas, tal como visaram os Modernistas que tanto influíram sobre Cacaso:

Mário de Andrade, apesar de ter teorizado, e muito, pela vida afora, nunca teve propriamente uma “teoria” das coisas e da literatura. Justamente por causa da necessidade permanente de relativizar, de pensar os problemas a partir não apenas de sua coerência genérica, mas sobretudo a partir de sua inserção no momento e no espaço brasileiros, (...). Nesse sentido sua trajetória desnorteante e aparentemente sem lógica, tendo ele a capacidade de combinar as formulações mais precisas e bem realizadas com uma atitude permanente de indecisão diante delas, capaz de rever num dia o que disse no anterior, num estilo de pensamento que vai tateando, apalpando aqui e ali, revendo, experimentando de tudo e de tudo tomando distância. As noções e os conceitos de Mário gravitam numa esfera prática que os redefine a cada momento, impedindo que formem sistemas, no sentido da fixidez. (CACASO, 1997, p.184)

Mário de Andrade representava um modelo de equilíbrio em que o trabalho como intelectual, o pensamento crítico não se desassociava com o engajamento na vida. A atitude de Mário de Andrade era para Cacaso um fundamento estético e ético, uma maneira mais despreziosa e modesta de encarar a literatura, uma tática de enquadramento do fenômeno literário:

Mário enfatiza a autonomia da criação, ali privilegia o aspecto de função social da obra; aqui diz uma coisa, ali diz o contrário, e assim por diante, numa vertiginosa seqüência de táticas que se vão condicionando e se relativizando mutuamente. A constância nesse movimento é a inconstância (...). (CACASO, 1997, p.190)

Ao pensamento de Mário e sua inconstância, Cacaso atribui uma forma que apura, acumula e seleciona experiências, assumindo, portanto, uma forma não conclusiva, sujeita a “retificações e novas sínteses.” (CACASO, 1997, p.191) E é essa qualidade de inconstante a mesma que se pode atribuir à Cacaso. Tendência que se dispõe em sua obra na incerteza que apresenta, nessa atenção dada à ambiguidades, àquilo que não se fixa, e que por isso sugere a liberdade que o poeta requer.

Portanto, essa liberdade posicionará um dever diante da obra. Rastreamento de contradições, brechas, algo de um discurso inconcluso, Cacaso investia também contra

os alicerces da tradição da poesia escrita, contra o que há de tradicionalmente engessado nessa poesia.

Consubstanciava-se assim o interesse de Cacaso pelo meio da produção marginal “inventado por Mandaros, Chales e Chacal, com a organização da coleção Frenesi(...) legitimaria literariamente, toda a produção do panorama em curso.” (MAROVATTO, 2015, p. 83) Sua figura despojada, tinha característica essa empatia, que Chico Alvim relembra como um aspecto bem característico da personalidade de Cacaso, encontrado na sua:

capacidade de trabalhar em conjunto, de se deixar motivar pelo outro(...). Traço que repercute no plano da criação, revelando um pouco da natureza e da poesia e dos ensaios de Cacaso, que talvez resultem, essencialmente, de uma postura afetiva, entendendo-se afetivamente da maneira mais simples possível, como aquele movimento pendular do gostar, não gostar. (ALVIM, 1984, p.111)

Em 1974, quatro anos depois do primeiro livro, publica *Grupo Escolar*, passo inicial para a transformação da sua trajetória poética. Lançando em outubro, na livraria Cobra Norato, no Rio de Janeiro, *Grupo Escolar* fazia parte da Coleção Frenesi, que além de Antônio Carlos de Brito, trazia obras de Francisco Alvim (*Passatempo*), Roberto Schwarz (*Corações veteranos*), Geraldo Carneiro (*Na busca do sete-estrela*) e João Carlos Pádua (*Motor*). Este livro representaria um passo significativo na carreira poética de Cacaso, uma reação à primeira experiência com o livro e um resultado da maturação de sua obra. Nessa fase altera-se radicalmente o posicionamento do artista, “Creio que o jeito mais descompromissado com tradição literária, mais leve e bem humorado que eu e o Charles estávamos fazendo via Oswald, tropicalismo e *beat*, fascinou o professor” (CHACAL *apud*. MAROVATTO, 2015, p.84) Havia a admissão de uma leveza nova, como podemos observar nesta outra fala de Chacal:

Chega de temas filosóficos e importantes. A gente queria falar do dia-a-dia, da polícia no calcanhar, do pastel que comia no botequim da esquina. E falávamos isso como se fosse um discurso político, tal era a comoção que havia pela repressão e por reunir grupo de pessoas para ouvir poesia, numa época que ainda não tínhamos, como tivemos depois, a base do rock para sustentar nossas letras e que, portanto, tínhamos que sair berrando-as no meio da rua. Sair reclamando poesia. (CHACAL, *apud* RODRIGUES, 2011)

As preocupações, como vemos, deslocavam-se dos embates político-partidários para uma postura comportamental, mais interessada em questionar valores morais

(família, tradição, religião), do que preocupada com a superação do modelo político ou da anteriormente propalada “tomada de poder”. Como analisa Celso Fernando Favaretto, a atividade contracultural inscreve-se como espaço de jogo em que o político não é ordenado por um trabalho segundo os modelos institucionalizados, mas uma “prática, ou um conjunto de experiências variadas, ainda não determinadas, e tidas como não sérias – espaço de jogo para intensidades libidinais, afetivas e para as paixões.” (FAVARETTO, 1983, p. 33)

Por parte dos estudantes, Carlos Alberto Messenger Pereira acusa também a presença da desconfiança e aversão ao academicismo e antiintelectualismo que é em si “uma herança da contracultura, herança de desapontamentos e frustrações, que resultou na busca de outros caminhos, outras vias, opção por negar como possibilidade de sobreviver.” (PEREIRA, 1981, p. 92) Uma atitude que buscava alternativas menos remotas à atuação social. Além do mais, o discurso revolucionário não continha garantias, era apenas teórico e de longo prazo. A ênfase então era sobre o presente:

O `retardamento da ação' implicado pela reflexão teórica mostra cada vez mais ineficaz e comprometedor, tendo em vista os objetivos que o grupo se colocava em termos de transformação social. Neste contexto é que surge a possibilidade de um profundo questionamento da ciência, enquanto forma por excelência do 'pensamento racional' . Enquadra-se aí tanto a utilização de tóxicos, quanto a volta da atenção para certas formas de pensamento místico, com a conseqüente exploração de outros estados de consciência e outras formas de percepção. É, portanto, no contexto desse questionamento do pensamento racional (especialmente na sua versão científica) que se situa o antiintelectualismo, que vai ser uma das marcas do pensamento da contracultura. -(...) Chegamos, assim a três idéias-chave – antiacademicismo, politização do cotidiano e antiintelectualismo – em termos de compreensão de uma parcela significativa da produção cultural.(...) É, portanto, no quadro formado por estas idéias que têm que ser compreendidos os diversos aspectos que caracterizam a poesia marginal.(...). (PEREIRA, 1981, p. 92)

Era esse, portanto, uma das justificativas deste comportamento “simplório”: tratar todas as prerrogativas culturais num plano maior, que cumprisse de influir sobre a obra de arte também em suas estâncias políticas e produtivas, das quais também é composta.

A trajetória de Cacaso a partir de então seria marcada por esta “quebra proposital de qualidade”. O texto ‘mais curto, mas irônico, mais circunstancial de Cacaso’ (MAROVATTO, 2015, p. 98) que serviria para aduzir a espontaneidade estilística do poeta.

Segundo Marovatto, se na primeira fase da trajetória poética de Cacaso (entre 1963 e 1967) haveria o desconforto com certa “angústia da influencia” em relação a João Cabral de Melo Neto, a segunda fase, entre 1972 e 1976, (tendo 1974 como auge da produção) assinalaria a experiência vivida em versos curtos – À maneira do humor de Oswald de Andrade, à maneira de Chacal – conforme o próprio Antonio Carlos anotaria no seu caderno da época[...] (MAROVATTO, 2015, p.147) Exemplos dessa série de poemas breves abundam em *Na Corda Bamba*: “Tropicália boêmia”, “Aporias de vanguarda”, “Façanha”, “Minoridade”, “Divisão de trabalho”, “Fotonovela”, “Sinfonia vegetal”, “Relógio quebrado” e “Cuba-libre”.

“Grande parodista, dialogava muito com a tradição poética brasileira e tinha um ritmo preciso.” (CHACAL, *apud.* MAROVATTO, 2015, p.74) Uma das características marcantes do estilo de Cacaso é a “reconfiguração” de expressões de uso comum, clichês, jargões, provérbios e trocadilhos, por alterações como a formação de outros trocadilhos, inversões, criando seus próprios provérbios, muitos deles, amparado nos discursos folclóricos, nos *slogans* políticos, na publicidade, nas canções etc. Ou mesmo os mantém intactos, para manipulá-los através do título dos poemas ou de alguma palavra chave. Observe-se os títulos dos módulos que compõem o livro *Grupo Escolar*, chamados de lições. A brincadeira começa: 1ª lição: Os Extrumentos Técnicos; 2ª lição: Rachados e Perdidos; 3ª lição: Dever de Caça; 4ª lição: A Vida Passada a Limbo. O jogo da graça, da ironia. Como brincadeira corriqueira de “o que é o que é”, título apropriado dos adivinhas, do universo lúdico e popular é utilizado com perfeita correlação e associação com aquilo que moteja, mas ganha intensa crítica amparada em marcas de historicidade.

Essa característica também é ponto comum e marcante em suas letras, destacando-se a letra de “Lero-Lero”, “Surdina”, “1x1” e outras. Segundo o poeta este encontro com expressões populares, frases de pára-choque de caminhão, clichês, pretendia um transtornar dessas expressões, e vinculando sua intenção poética no potencial alegórico delas:

O ditado popular, com sua característica de frase feita, seu tom moralizante e alegórico, é devorado e transformado noutra ditado, com outro raio de intenção, visando a outras imagens, num tom radical e de efeito desmoralizante. (CACASO, 1997, p.32)

Esta observação de Cacaso nos revela algo caro ao seu arsenal poético, a direção do seu grupo lexical pautado na referência popular “dinâmica”, articulada na troca cotidiana, nos diálogos das ruas e nas suas ferramentas discursivas, suas figuras de linguagem e pensamento, gírias e etc. Porém a sua intenção para com eles investe-se de “outro raio de atuação, visando imagens invertidas, num tom radical e de efeito desmoralizante”, ou seja, num efeito irônico, numa paródia fragmentada, onde sempre poderá uma verdade dizer um novo dito pelo não.

Heloísa Buarque de Holanda, em *26 poetas Hoje*, iria salientar o “retorno estratégico” da poesia dessa geração aos poetas da geração Modernista. Uma das marcas de distinção desses poetas, na releitura realizada neste retorno seria o foco no coloquial, na expressão cotidiana, porém, segundo Heloísa:

Se em 22 o coloquial foi radicalizado na forma do poema-piada de efeito satírico, hoje se mostra irônico, ambíguo e com um sentido crítico alegórico mais circunstancial e independente de comprometimentos com um programa preestabelecido. O *flash* cotidiano e o corriqueiro muitas vezes irrompem no poema quase em estado bruto e parecem predominar sobre a elaboração literária da matéria vivenciada. (HOLANDA, 2007, p.9)

Tanto em suas letras quanto em suas canções vemos que Cacaso cultiva temas que ressoam as suas raízes culturais, traduzindo as “dicções” populares ao seu alcance. Impulso matricial, que refaz o elo com a voz descrito por Gil Nuno Vaz, segundo o qual a voz desempenha funções determinantes em situações que envolvem o bebê desde muito cedo na vida humana. O pesquisador, cita o exemplo do acalanto, modalidade de canção que mistura o canto, a fala e o movimento corporal em síntese harmoniosa e eficaz:

A canção é realizada em sua plenitude apenas pela voz da mãe, produzindo sons com certo modo de emissão (canto) e intenção (fala) e usando os braços (movimento) para imprimir um balanço ao corpo da criança, embalando-a até adormecer. A contenção desses modos em um campo expressivo mínimo, representado pela Canção, serve à repetição contínua, e quase que hipnótica, de uma forma simples e curta que induz ao estado de sonolência. (VAZ, 2007, p.19).

A canção, segundo Vaz, é realizada em sua plenitude apenas pela voz da mãe, produzindo sons com um certo modo de emissão do canto que dá a e intenção da fala e

que a mãe, usando o movimento dos braços para imprimir balanço ao corpo da criança, embalando-a até adormecer.

A contenção desses modos em um campo expressivo mínimo, representado pela Canção, serve à repetição contínua, e quase que hipnótica, de uma forma simples e curta que induz ao estado de sonolência. A conjugação de canto, fala e movimento nas canções primitivas pode ser explicada através de estudos que apontam, como uma das mais importantes distinções na história da produção cultural, o nível de dependência de cada manifestação artística em relação aos meios materiais de produção. Existem assim as modalidades que dependem básica ou inteiramente de materiais e objetos que são usados, manipulados e transformados pelo homem, e aquelas que dependem básica ou inteiramente de recursos inatos, inerentes ao homem. (VAZ, 2007, p. 14)

Cacaso extraía da dicção cotidiana, fruto da intimidade cotidiana e, portanto, dos sons da “terra”, o seu entorno original marcado pelo universo rural e urbano, a substância sonora de sua poesia. “A canção de berço, o acalanto, é o exemplo mais adequado para ilustrar essa propriedade. Sendo um “tipo poético de extensão universal” é “cantada pela mãe... (e) destina-se a ser escutada pelo bebê” (ZUMTHOR 1997, p. 94). Em suas letras, veremos como é comum a referência, ainda que por oras distante, dessa tradição de formas populares nacionais como a cantiga de roda, frevo, desafios, rojões, cordéis, etc.

Em um de seus manuscritos, temos como o poeta espelhava sua escrita e modo de pensar na poesia e obra do pernambucano Manuel Bandeira. Segundo o próprio Cacaso:

Me apresentar como um bandeiriano, ou melhor, como alguém que “gostaria” de parecer com Bandeira... “Se pudesse escolher um destino, para minha poesia, se isso fosse possível, gostaria de parecer com Manuel Bandeira, de fazer poesia como ele, de ser como ele. O que mais me cativa em Bandeira é a sua atitude humilde, transformada em valor estético e moral. Homem limpo; poesia limpa. Homem íntegro; poesia íntegra”. (CACASO, 2015, p. 93)

A musicalidade inerente à poesia de Manoel Bandeira e a relação do verso de raiz modernista com a música popular brasileira será o outro assunto de interesse central de Cacaso nos anos de 1980. A primeira idéia esboçada sobre o tema se afirmaria na abordagem da obra de Mário de Andrade “e também de Bandeira” com a MPB:

O modernismo tem uma vocação que é a música popular. O modernismo tem vocação (ainda que programática) para o popular. Ora, na área do popular, não há nada mais popular do que a música popular. O doce mais doce é o

doce de batata doce. E o popular mias popular e a música popular. Mário como compositor. Mário como letrista(poemas com estruturas regulares, baseados nos ritmos e metros populares). Mário conhecedor e apaixonado pela música popular (e também Bandeira) . Mário, Bandeira, Vinícius: a nata do modernismo ligada à MPB. (CACASO *apud*. MAROVATTO, 2015, p. 148-149)

No seu diário, Antônio Carlos reafirma as colocações de Bandeira, poeta que, segundo ele, teria tido a percepção dos movimentos subseqüentes d poesia nacional:

Sacou que, aqui, a poesia só teria futuro e identidade própria se ela se entregasse à música, aos ritmos livres, às melodias de expressão pessoal. [...] [Sacou que} o principal da poesia no Brasil, é a musica dela: ritmo, fluidez, liberdade, naturalidade, sonoridade, sensualidade. (CACASO *apud*. MAROVATTO, 2015, p. 148-149)

Os usos deste arsenal de expressões e palavras cultivadas na oralidade, ao tempo em que serviria também como ferramenta de interação entre estes poetas, um modo de ligar as suas expressividades. Segundo Heloísa Buarque Holanda:

Cacaso na época dizia: “Isto não é um movimento literário. É um *poemão*. É como se todos estivéssemos escrevendo o mesmo poema a 1.000 mãos.” Portanto, o que, na realidade, unia aquele sem número de poetas & poemas era uma aguda sensibilidade para referir – com maior ou menor lucidez, com maior ou menor destreza literária – o dia-a-dia do momento político que viviam. Talvez por isso recusassem, tão acidamente, a qualificação “marginal”, que terminou oficializando sua entrada na literatura. (HOLLANDA, 2007, p. 261)

Assim, o uso de palavras e expressões coloquiais, utilizadas como apoio a modos fragmentados de discurso remetem ao canto responsorial, muito em voga em modalidades do samba carioca como o samba de partido alto, ou em desafios, rjões e nos mais diversos nichos do canto popular.

O partido alto é um subgênero dentro do grande gênero que é o samba, que é muito pouco conhecido, inclusive ameaçado de extinção, como toda arte não cultivada, devido ao imediatismo atual. O que caracteriza mais ainda o Partido Alto é que sempre a intervenção dos solistas é feita dentro do esquema de cantoria, um canta para o outro, estas cantorias são improvisadas, e estas cantorias são sempre feitas com base no talento de cada um, ou com base na memória. Este é um primeiro aspecto para entender o samba de Partido Alto. A essência do Partido Alto é o improvisado, o resto, é estilização.(LOPES *apud* PRANDO, 2015, p.2)

Essas formas compostas por “melodias e letras produzidas no calor da hora sem qualquer intenção de perenidade” (TATIT, 2004, p. 35), tem como base o refrão, entoado por um coro e um solo intercalado nesta interpretação:

Muito diferente da identidade nacional pregada pelo samba exaltação, do povo alegre, feliz, ordeiro que era muito conveniente para a ideologia do governo Vargas, o samba feito por Noel Rosa, fala de prostitutas, de vigaristas, de malandros, da fome, da miséria, da vida nacional atravessada por profundas contradições. (COUTINHO *apud*. PRANDO, 2015, p.2)

Convergindo com o seu contato lírico plural, que se espraia para o seu conceito de poema a quatro mãos, ou “poemão”, Cacaso possui uma obra musical que interage vivamente com seus poemas escritos. São muitos os exemplos onde isso ocorre, a canção “Sanha na Mandinga”, 1978, gravada no álbum *Camaleão*, de Edu Lobo é mais do que uma letra de música. Ela é também a matriz dos poemas “Utopia” e “Notícias” do livro de 1975, *Segunda Classe*. Esse seu terceiro livro foi nomeado quase como se tivesse a intenção de dar continuidade ao tema ‘escola’, do primeiro:

UTOPIA

Nas margens do São Francisco quero
Sentar pra namorar
(CACASO, 2002, p.85)

NOTÍCIA

Não fui ao correio porque não tinha
Pra quem telegrafar
(CACASO, 2002, p.86)

“Sanha na mandinga” é uma canção correspondente em quase tudo à um cordel, uma cantiga amorosa, onde o único elemento de todo destoante é um “telégrafo”, tanto o é que o eu lírico o põe distante de sua intenção. A viagem é um elemento que reincide entre os refrões, contudo, sem com eles edificar uma narrativa linear, antes, fragmentos de viagens pelas regiões que destaca.

Sanha na Mandinga
Edu Lobo

Na beira do São Francisco
Eu quero me deitar
Eu quero namorar
Não vou ao correio não
Não tenho a intenção de lhe telegrafar [...]
(CACASO/ EDU LOBO)

O disco *Camaleão* incluiu várias parcerias da dupla: "Descompassado", "Coração noturno", "Canudos", "Sanha na mandinga", "Branca Dias" e o sucesso "Lero-lero". Por essa época, outra trilha de teatro, compôs em parceria com Edu Lobo a trilha sonora da peça "O Santo Inquérito", de Dias Gomes. A peça, com direção musical de Dori Caymmi, estreou no Teatro Tereza Raquel com direção cênica de Flávio Rangel, tendo no elenco Carlos Vereza, Cláudio Marzo, Ítalo Rossi e Isabel Ribeiro (como Branca Dias). Logo depois Nana Caymmi gravou "Branca Dias" (c/ Edu Lobo) e "Eu te amo" (c/ Sueli Costa). Ainda em 1976, Dóris Monteiro no LP "Agora" interpretou "Flauta de lata", parceria com Sueli Costa.

Porém, a essa vinculação de expressão poética e à auto-definição de sua poesia pela aproximação com o a "vida", seria somada a acusação de antiliterária, de anticonstrutiva, feita à poesia marginal. Para Antônio Carlos Secchin (SECCHIN, 1996) os 'erros' dessa poesia incorrem na "crença ingênua de que a vida em si já é poesia". Já Benedito Nunes decididamente acusa o desbunde e o 'desprezo' dessa poesia à tradição moderna:

(...) os poetas decepcionados com a cultura, que parecia reproduzir o fantasma do autoritarismo, os poetas que cultivaram uma atitude de transgressão a todos os códigos, fazendo da poesia linguagem de negação e de exclusão por excelência — linguagem que ficava à margem das instituições, e que resguardava a marginalização a que se expunham ou a que haviam sido relegados. Essa atitude, que combinou tantas atitudes de esquiva e de protesto, o modo *hippie* e a maneira *beat*, a anticultura, o cinismo diante das convenções e o desafio dadaísta, raramente deu boa poesia dentro da enxurrada de versos que aparecem nesse momento, muitos dos quais coletados em *26 Poetas Hoje* (1976), de Heloísa Buarque de Holanda.(NUNES, 1991, p. 173)

Revelou-se assim uma tendência de posicionamento crítico em relação a essa poesia. Costa Lima viu na poesia dos setenta, reunida na célebre antologia de Heloísa,

uma obra desprovida de “reflexão crítica”.⁴ Em outra crítica, vemos Zuenir acusar as manifestações contraculturais, com seus projetos de “paz e amor”, vida comunitária, “sexo, drogas e *rock’n’roll*”, experimentos artísticos, experimentos comportamentais, de se colocarem numa patamar que, na visão de Ventura, representava uma adoção passiva das coisas, onde o “vazio cultural” era preenchido pela “aceitação implícita das restrições que a situação geral impunha.” (GASPARI; HOLLANDA; VENTURA, 2000, p. 64) A contracultura assim criava uma atmosfera bastante difusa, que não era capaz, contudo, de fazer valer a ação objetiva de seus produtos estético singulares.

A rejeição horrorizada da biblioteca se fazia acompanhar da desvalorização da *persona* do poeta enquanto literato. Mas era uma desvalorização ambígua, pois incluía a mitificação – ela própria enraizada na tradição literária – do poeta como alguém que vive mais intensamente que o mais comum dos mortais. E acreditava-se que a vida intensa, por si só, já garantia automaticamente uma personalidade poética. Ítalo Moriconi relembra a ojeriza da própria crítica da época e esse excessivo vitalismo juvenil dos poetas marginais e, mais na frente, estabelece alguns juízos sobre a produção. Dentre algumas exceções, salienta:

(...), às vezes, um mesmo poeta oscilou entre a máxima banalização do clichê marginal, e demonstrações de altíssimo fôlego poético. Cite-se o exemplo de Cacaso. Como negar que este poeta tantas vezes pueril (principalmente em sua última fase) foi quem escreveu alguns dos mais perfeitos poemas sobre o sufoco e o significado vivencial da ditadura militar. (MORICONI, 1992, p. 25)

Cacaso traduzia um objeto artístico que não se afirmava como mercadoria, livre da estratégia de compra e venda, e visava estar à margem da estrutura econômica vinculada às publicações literárias. Desenhava-se aí uma utopia que, segundo Cacaso tornava-se capaz de estar “reaproximando e recuperando nexos qualitativos de convívio que a relação com o mercado havia destruído.” (BRITO, 1997, p. 25) Assim sendo, a distribuição artesanal do livro atenuaria a presença do mercado, modificando funcionalmente a relação entre obra, autor e público.

⁴ Ver Revista José, n. 2. “Debate com Costa Lima, Heloísa Buarque e outros sobre antologia 26 poetas hoje”. Rio de Janeiro, agosto de 1976. <http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/poesia-hoje/> visitado em 5 de abril de 2016.

Além da censura, como bem lembrou Glauco Mattoso, a essa realidade hostil somavam-se a necessidade de gerar alternativas para contornar as dificuldades históricas de obter livros e textos editados, ou seja, para ter acesso ao meio editorial:

Historicamente, não se ouve falar de poesia marginal antes do tropicalismo, no final da década de 60. Claro que sempre se falou da marginalização do autornovo e anônimo face à crítica e ao mercado editorial, e sabe-se que muitos poetas hoje canonizados tiveram que imprimir seus próprios livros (o que ha prática significa que quase sempre satisfazer um capricho e presentear os amigos). (MATTOSO, 1981, p. 19-20)

O marketing dessa mercadoria é o bate-papo, o “chegar junto”, uma troca de intimidade entre o poeta e o leitor. É certo que a utopia perdurou durante a década de 70 com força e ajudou a construir uma aura, uma mística da precariedade marginal, uma quase pureza.

“Tal gênero de poesia seria marginal justamente por representar uma recusa de todos os modelos estéticos rigorosos, sejam eles tradicionais ou de vanguarda, isto é, por ser uma atitude antiintelectual e, portanto, antiliterária.” (MATTOSO, 181, p. 33) Uma reação à imprensa, ao comodismo midiático e acadêmico, uma reação “política”, e uma experiência intelectual e científica.

Cacaso buscou, tanto em seus textos críticos, quanto na sua poesia substituir os vínculos diretos da tradição que antecede a poesia marginal (geração de 45, vanguardas) e substituí-la pela tradição e valores estéticos do modernismo entre 22/30. Apontando ser a “reação beletrista de 45” a culpada pelo desaparecimento da vocação cognitiva e crítica do modernismo. Atitude em seguida exercida pelo concretismo onde a “hipertrofia da forma perde a função de conhecimento, e paga tributo à nossa ideologia desenvolvimentista e industrializante dos anos 50.” (CACASO, 1997, p. 171)

4.2. Beijo na boca

No livro *Beijo na boca*, de 1975, Cacaso aborda o amor de forma não-idealizada, opondo-se à retórica do amor romântico que perpassa boa parte da literatura ocidental. De acordo com Massaud Moisés (MOISÉS, 1968, p. 28), as cantigas de amor de origem provençal e se desenvolveram a partir da temática do “amor cortês”, em que o trovador declara seu amor por uma dama da corte, reproduzindo a “servidão amorosa” dos padrões de vassalagem feudal. A mulher é vista como inatingível, a ela se dirige um amor sublimado, idealizado, Débora Racy Soares sobre este livro de Cacaso afirma que:

Na verdade, ao longo do livro, os poemas/problemas vão sendo concretizados à medida que promovem a desconstrução do ideal do amor romântico. Com Cacaso, já sabemos, não devemos julgar um livro pelo título. Em tempo: a brincadeira é oportuna, pois um dos recursos utilizados pelo poeta é partir dos chavões cotidianos, dos lugares-comuns da língua para desfazer idéias já cristalizadas. Não se deixar ludibriar pela capa, pela aparência, ou seja, não confiar na promessa enunciada pelo título parece ser a primeira lição desse *Beijo na Boca*.[...] O embate – entre o fazer e o não fazer o poema, entre o resolver e o não resolver o problema (do poema/do amor) – sustenta a lírica conflituosa de *Beijo na Boca*. Poderíamos dizer que estamos diante de uma lírica de desamor em que não há lugar para as juras eternas, tampouco para os *happy endings*.(SOARES,2011, p.2-3)

O corte preciso dos versos, a utilização freqüente de *enjambements* que auxiliam na manutenção da ambigüidade semântica, indeterminando sujeitos e objetos, somados a uma poesia que é “exagerad(a) em matéria de ironia e em/ matéria de matéria moderad(a)”, só fazem confirmar a mestria do poeta (BRITO *apud*. SOARES, 2011, p.3). Os poemas se fazem exibindo permanentemente sentimentos em conflito, suspensos pela não resolução. De fato, não existem afirmações definitivas e o moto perpétuo do livro é um constante desmentir-se que assegura o embate entre a destruição e a construção dos poemas e das intenções sempre contrariadas.

Os anos, no cenário internacional, eram de libertação sexual e emancipação feminina, favorecidas pela descoberta da pílula anticoncepcional. O então chamado “segundo sexo” (Simone de Beauvoir) abusava da minissaia lançada por Mary Quant que libertava o corpo, causando um verdadeiro abalo nas relações entre os sexos. Em âmbito nacional, o país vivia sob um regime de exceção que sufocava qualquer

possibilidade de transformação social e adiava as utopias. Em termos políticos, o momento não era de avanços e parecia rodar em ciclos, quiçá, viciosos.

Em “Ciclo Vicioso”, por exemplo, Cacaso demonstra uma das maneiras como trata o tema, nos encontros da vida e nos desenlace e enlances dos casais. Faz lembrar mesmo a “Quadrilha” drummondiana. Este poema foi publicado no livro *Beijo na Boca* (1975) através da coleção carioca alternativa *Vida de Artista*. Nesse caso, a voz do poeta se assemelha à de um certo J. Pinto Fernandes que “não tinha entrado na história”.(SOARES, 2007, p.4) Em “Terceiro amor” , do disco *Se Porém Fosse Portanto* (LP/1978) Francis Hime, (onde ainda está gravada a parceria homônima ao disco “Se Porém Fosse Portanto”) o amor passa e pode passar como tudo o mais que não se sustém. Faz referência clara ao poema “Quadrilha” de Drummond, poema que parece ser um dos favoritos de Cacaso. A canção, uma bossa nova na gravação de Hime, enumera e coloca paralelamente o amor e as coisas todas efêmeras que deixam impressões nas pessoas, atores que apenas “acenam no cais”.

“Hora e lugar”, composta por Cacaso e musicada por Francis Hime, foi gravada em *Sonho de Moço*, 1981, onde também consta a canção “Patuscada”. É sintomático perceber que esta canção anuncia um desencontro fundamental: o amor não dá certo por uma questão de “hora e lugar”, entoa o estribilho (BRITO, 1982, p.87). O insucesso amoroso é justificado pelo poeta que “precis(a) de respirar”, apesar da “vida” que “vai lá fora” (BRITO, 1982, p.88). Nesse caso, o poeta não concebe o amor como uma solução miraculosa, antídoto ou filtro mágico, capaz de sanar os problemas existenciais da “vida” que “vai lá fora”.

Neste livro temos o caso de letra de música que serviu de matriz para poema: “Canção do desamor demais”:

Canção do desamor demais

Meu amor diz que sou sua
Como a faca tem um gume
Como a noite tem o dia
Como a luz e o vaga-lume
Meu amor vive me amando
Mas eu sei que não me assume
Não se afasta do meu lado
Mas me mata de ciúme
Meu amor diz que me ama
Mas jamais me dá um beijo
Diz que aquece o meu cansaço

Mas esfria meu lampejo
Diz que aplaca minha gana
Mas maltrata meu desejo
Me recebe em sua vida
Mas prepara meu despejo

Desta letra originou-se o poema de *Beijo na Boca*, 1975, “Lá em casa é assim”:

Meu amor diz que me ama
Mas jamais me dá um beijo
Pra continuar rejeitado assim
Prefiro viajar para a Europa
(CACASO, 2002, p.119)

A temática, o enredo passional em Cacaso é retratado com o requinte irônico que lhe é particular, e mira os exageros das sambas, canções e boleros, fazendo sobre eles uma homenagem e reavaliação. Cacaso corresponde a herança da qual o poeta afirmava fazer parte, a herança do poeta Vinícius de Moraes. Lembrando o *poetinha*, Cacaso possui um tom tanto pueril, trata o tema com tal leveza que não trata o tema de forma desiludida, mas sim de modo irônico, que demonstra maturidade e humildade, tal qual a praxe de sua personalidade poética.

Em canções assim Cacaso deixa transparecer também todo o seu envolvimento com a *anima*, a sua manifestação lírica feminina, na qual mergulha para dar letra à voz das intérpretes para as quais concebeu versos como os de “Dentro de mim mora um anjo”, E “Chega de tarde”, essa última uma canção de amor e introspecção, que serve, numa interpretação de um eu lírico feminino, para atingir um sentido comum, o do lamento de uma mulher, diante da solidão e da ausência do amante que de tarde, talvez depois de uma manhã a dois, sai pela rua despertando o seu ciúmes. Vejamos agora a canção “Dentro De Mim Mora Um Anjo”, composta em parceria com a cantora Sueli Costa em 1975 no LP daquele ano que leva o nome da intérprete:

Dentro de Mim Mora um Anjo
Cacaso

Quem me vê assim cantando
Não sabe nada de mim
Dentro de mim mora um anjo
Que tem a boca pintada
Que tem as unhas pintadas
Que tem as asas pintadas
Que passa horas à fio
No espelho do toucador

Dentro de mim mora um anjo
Que me sufoca de amor
Dentro de mim mora um anjo
Montado sobre um cavalo
Que ele sangra de espora
Ele é meu lado de dentro
Eu sou seu lado de fora

Quem me vê assim cantando
Não sabe nada de mim
Dentro de mim mora um anjo
Que arrasta suas medalhas
E que batuca pandeiro
Que me prendeu em seus laços
Mas que é meu prisioneiro

Acho que é colombina
Acho que é bailarina
Acho que é brasileiro
Quem me vê assim cantando
Não sabe nada de mim

Essa canção trás a figura de uma mulher como sujeito, o autor da letra incorpora o seu intérprete e compositor da canção, sugestiona a contradição entre aparência x essência. Aqui há um sujeito apontando a diferença entre aquilo que ele canta e aquilo que lhe passa por dentro: "Quem me vê assim cantando não sabe nada de mim", O uso da máscara como artifício de sobrevivência, algo que esconde o canto é usado como uma película que esconde, vela e cobre algo que precisa ser preservado: o próprio sujeito.

Podemos assim entrar na discussão sobre as canções e suas interpretações. Ou seja, até que ponto a voz que canta é a mesma voz interior do sujeito da canção? Mas o mais interessante, nos casos em questão, é perceber que o lado de dentro pode fazer um acordo com o lado de fora do sujeito e assim ambos se preservam e sobrevivem aos olhares alheios. Sem se revelar o sujeito se supõe a salvo. Ele cria uma superfície em que tudo aquilo que nós (ouvintes) vemos, enquanto ele canta, é pintura: o anjo que mora dentro do sujeito, e lhe canta à vida, não é percebido pelos outros. O sujeito mantém sua sereia particular e íntima. Ele assume o risco da valorização dos símbolos, trabalha seu intimismo, introspecção e viagem interior. Mas se o sujeito quer manter o anjo seguro, por que nos revela que há um anjo guardado? Ele mesmo não sabe muita coisa de si, nem de seu anjo, mas ao sorrir para os outros (cantar a vida para os outros) ele mesmo se supõe feliz e vivo. As instâncias se

misturam mas não perdem suas especificidades. "Acho que é columbina, acho que é bailarina, acho que é brasileiro", diz.

Na criação de uma atmosfera de sonho e de fantasia, o sujeito deixa entrever sua dedicação ao gesto de cantar: ele é um cantor que, mesmo não sentindo o que diz, o que para alguns resulta em uma heresia contra a própria canção, sincero e lúcido, sem hipocrisia, ilumina o quanto de renúncia e dedicação são necessárias para que a canção (ofício e necessidade) não pare. "E essa minha vocação pra uma coisa mais dolente, mais romântica até, eu acabei mais tarde tendo uma experiência que foi muito forte pra mim e até hoje é, que foi com a Sueli Costa."(CACASO, 1987)

Em meio à sua compreensão dos ardis românticos, portanto, Cacaso refaz algo do cotidiano afetivo, exhibe suas experiências, algumas até criadas com a companhia de vida e canções Rosa Emília Dias: "Deixa o barraco rolar", do disco *Álbum de Retratos - Cacaso, parceiros e canções* (cd/2009) de Rosa Emília, contém ainda as músicas "Triste Baía Da Guanabara", "Clarão", "Álbum De Retratos", "Perfume De Cebola", "Cavalo Marinho", "Dito E Feito", "Eu Te Amo", "Fazendeiro Do Mar", "Beira Rio", "Dona Doninha", "Deixa O Barraco Rolar", "Agradecer", "Lua De Vintém". A canção acima citada, uma canção de amor e de seu cotidiano, aduz histórias de pessoas envolvidas pelos pares amorosos, suas vidas, seu trabalho, a família, seus antigos ou paralelos relacionamentos.

A canção "Triste Bahia da Guanabara", de Cacaso e Novelli, gravada por Djavan no disco *Alumbramento*, Emi-Odeon, 1980, faz já no título referência à canção "Triste Bahia" de Caetano Veloso:

Triste Bahia, oh, quão dessemelhante...
Estás e estou do nosso antigo estado
Pobre te vejo a ti, tu a mim empenhado
Rico te vejo eu, já tu a mim abundante
Triste Bahia, oh, quão dessemelhante
A ti tocou-te a máquina mercante
Quem tua larga barra tem entrado
A mim vem me trocando e tem trocado
Tanto negócio e tanto negociante

Em sua canção, porém, Cacaso trás à baila uma outra Bahia, a da Guanabara, no Rio de Janeiro. Sobre essa canção Cacaso comenta:

Enfim, dando seqüência as parcerias e o tal trabalho, mas tarde eu comecei a trabalhar com o Novelli que ta aqui ao meu lado, grande musico, grande compositor. Com o Novelli eu comecei um tipo de trabalho que è o contrario do que eu faço com a Sueli. Se com a Sueli eu dava letras e ela botava as musicas, o Novelli me dava as musicas e eu escrevia as letras. E nesse tipo de trabalho fizemos varias canções, sendo que uma delas o Novelli vai cantar junto com a Rosa, e depois ele vai cantar algumas sozinho. Essa que eles vão cantar juntos chama-se “Triste Bahia da Guanabara”.(CACASO, 1987)

Fazendo um gesto metafórico comum na música brasileira, especialmente durante os anos de chumbo, que é erotização do espaço, a personificação da cidade como objeto passional. Guarda elo com a primeira canção pela disjunção do eu lírico com a cidade, mas a primeira canção é mais agressiva, crua, a de Cacaso é terna e desiludida. A Bahia figura como uma cenário de um romance, misturada ao objeto de desejo:

Triste Baía da Guanabara
Djavan

Ah! Minha Santa Idolatrada
Não fazia quase nada
Pela minha fidelidade
Ah! Só por você
Eu entreguei sem recusar meu coração
Me sentia nos seus braços
Numa grade de cela
Belo Horizonte, sombra de vela
A descrença mais sincera
Pela minha sinceridade
Ah! Você jurou
E prometeu, mas não me deu o seu amor
Eu faria da injúria
A canção mais singela
Água rolada
Céu de aquarela
Te perjuro, te desprezo
Pela minha felicidade
Ah! Você entrou na minha vida
Mas comigo não viveu
Eu sabia, fruta boa
Tá na ponta da vara
Triste baía da Guanabara
Lua branca, noite clara
Pela minha triste cidade
Ah! Sem ter você
Meu coração só quer lembrar a minha dor
Eu queria que soubesse
Que te amar não consola
(NOVELLI/ CACASO)

Essa canção possui o estilo dos boleros de fossa, e melodramas, o eu-lírico interpretado com intensidade por Djavan, lamenta, não sem despeito, a perda de sua amada, a quem confere tanto o pedestal de santa quanto a sua infidelidade, expresso de modo atenuado: “Ah, minha santa idolatrada / Não fazia quase nada / Pela minha fidelidade”. E retoma, não com júbilo, mas com mágoa, o camoniano “estar-se preso por vontade”: “Me sentia nos seus braços / Numa grade de sela”. Agora o paradoxo da imagem - “Belo horizonte, sombra de vela”, como prenúncio de outro e mais dorido paradoxo: “A descrença mais sincera / Pela minha sinceridade”. Esse jogo de palavras, como assaz ocorre nos negócios do amor, culmina na cobrança das vãs promessas: “Ah! você jurou / E prometeu mas não me deu o seu amor”. A seguir a ameaça, ou arremedo, tal qual o bolero: “Eu faria da injúria / A canção mais singela”. Outra vez a paisagem, agora a evocar coisas passadas, ou nem tanto: “Água rolada / Céu de aquarela”. Sobrevém o despeito, “com raiva e amor”: “Te perjuro, te desprezo / Pela minha felicidade”. Mas prevalece o compungido lamento: “Ah! você entrou na minha vida / Mas comigo não viveu”. Resta ao trágico eu-lírico a ambígua metáfora da impotência: “Eu sabia, fruta boa / Tá na ponta da vara”. A estrofe cujo primeiro verso dá nome à canção começa com a lírica evocação da atual e definitiva paisagem como última sobra das posses do poeta: “Triste Baía da Guanabara / Lua branca, noite clara / Pela minha triste cidade”. Resta-lhe ainda, aliás, a memória da dor como posse: “Ah! Sem ter você / Meu coração só quer lembrar a minha dor”. Por fim, experimentado no ofício de sofrer, o poeta dá como arremate uma bela e terrível lição à sua musa: “Eu queria que soubesse / Que te amar não consola”. Disso se vê que não só a melodia é um pastiche, mas também os versos da canção. Pois se as antigas canções de fossa eram um alento aos seus trovadores, nesta não há consolo possível. O poeta, embora lírico, segue à margem: nem o amor nem a canção o consolam.

Por essa época, suas composições foram gravadas por diversos intérpretes da MPB: Maria Bethânia (“Amor, amor”), Simone (“Face a face”) - ambas em parceria com Sueli Costa - e o grupo A Barca do Sol registrou "Cavalo-marinho" (com Nando Carneiro). Ainda na década de 1970, Olívia Byington regravou "Cavalo-marinho" (no LP *Corra o risco*) e Milton Nascimento regravou "Carro de bois" (c/ Maurício Tapajós) no LP *Generais*. Em 1976 iniciou parceria com Edu Lobo. No LP *Limite das águas*,

foram incluídas três composições de ambos: "Toada", "Gingado dobrado" e "Uma vez um caso", esta última com a participação especial de Joyce.

4.3. Na Corda Bamba

Em 78, seguindo a rusticidade dos projetos gráficos da geração marginal, eis que surge *Na corda bamba*, livrinho mínimo (0,13 x 0,08), capa em papel jornal e como ilustrações, rabiscos do filho Pedro. É o primeiro livro em que assume a alcunha: Cacaso. Contaria com a parceria de José Joaquim Salles, cineasta, fotógrafo, artista gráfico, amigo de longa data do poeta, ilustrador do que seria seu quinto livro, *Na corda bamba* (1978), modelo de radicalização gráfica assumida por Cacaso (o livro tinha a dimensão de 0,13 x 00,8 cm na sua versão original, em capa de papel pardo, e ilustrações, garatujas do filho Pedro). Do que *seria*, pois, na verdade, José Joaquim Salles não terminara, na época, de concluir a trilha de ilustrações. O projeto só viria a ser finalizado com a publicação de uma nova edição de *Na corda Bamba* (Editora Bem-te-vi), com as ilustrações originais de José Joaquim Salles, acrescidas de imagens criadas pelo filho deste, Tomás Salles, em 2004, dezessete anos após a partida do parceiro Cacaso.

Cacaso disse que a partir deste livro sua poesia “foi ficando pequena, foi diminuindo o tamanho, e sumiu” (BRITO, 1981, p. 08), que após a publicação desse livro, sentia dificuldade para fazer poesia e que só “sabia fazer letra de música” (BRITO, 1981, p. 08) Cacaso se desligaria da PUC em meados de 75, registrando em seus cadernos o seu descontentamento com a instituição acadêmica. Ainda em 75, mesmo ano da canção “Dentro de mim mora um anjo” a sua fonte de renda se tornaria a música, e não mais o salário de professor. A partir daí Cacaso acabou “efetivamente não participando de lançamentos e não produzindo poemas, mas assim uma imensa quantidade de letras de música” (MAROVATTO, 2015, p. 98)

Como vemos a carreira de letrista, consagrada por grandes intérpretes, vinha continuamente se firmando na carreira do poeta. No ano do lançamento de *Corda Bamba*, a gravadora Philips lançou o LP *Transversal no tempo*, de Elis Regina, com músicas gravadas ao vivo no show homônimo. No disco constou uma parceria sua com Lourenço Baeta, "Meio-termo". No disco constou uma parceria sua com Lourenço Baeta, "Meio-termo". No ano seguinte, Lourenço Baeta gravou em seu primeiro LP, lançado pela Continental Discos, várias parcerias com Cacaso: "Feito mistério", "Santa

Marina", "Festa no céu" , "Meio-termo" e "Dia dos pais" (com Lourenço Baeta e Sidney Mattos). Ainda em 1979, Nana Caymmi gravou "Sem fim", parceria com Novelli. Na década de 1980, vários outros intérpretes e parceiros gravaram suas composições: Elba Ramalho interpretou "Cartão-postal" (com David Tygel); O grupo Boca Livre registrou "Pedra da lua" (com Toninho Horta). Um dos versos dessa canção “Minha mãe no seu piano morrendo dentro da tarde” faz lembrar o poema epígrafe, de Muilo Mendes, que consta nos agradecimentos do seu *A Palavra Cerzida: Mamãe vestida de rendas/tocava piano no caos*”. (MENDES *apud.* CACASO, 2002, p.172) Reavendo a sua imagem materna, que o poeta associa à música.

"Feito mistério" (com Lourenço Baeta) e "Um canto de trabalho" (com Nelson Angelo). Por essa época, outros artistas também interpretaram suas composições: "Dinheiro em penca" (com Tom Jobim), com Chico Buarque e Tom Jobim; "Lambada de serpente" e "Morena de endoidecer" (com Djavan) e ainda "Triste Baía da Guanabara" (com Novelli), as três interpretadas por Djavan. Francis Hime gravou algumas parcerias com o poeta, entre elas: "Cabelo pixaim", "Meio demais", "Baião de jeito", "Elas por elas", "Marina morena" e "Grão de milho". Ainda no ano de 1980 Maurício Tapajós, no LP *Olha Aí* (Selo Saci), interpretou "Falando de cadeira", parceria de ambos. Neste mesmo ano a cantora Guadalupe lançou o LP *Princesa do meu lugar*, pela RCA, no qual gravou "Francamente (A razão me diz que não)" de Toquinho e Cacaso. A cantora e compositora Ana de Hollanda gravou "Resto de lembrança" (com Novelli) e "Boca de cereja" (com Néelson Angelo) no LP *Ana de Hollanda*, lançado pela gravadora Estúdio Eldorado. Em 1981, Joyce gravou "Beira rio" (Joyce e Cacaso). No ano seguinte, Tom Jobim e Miúcha gravaram "Nó cego" (Toquinho e Cacaso). Neste mesmo ano, a cantora e atriz Beth Goulart, em seu LP *Passional*, regravou "Cavalomarinheiro" e a cantora Amelinha, no LP "Mulher nova, bonita e carinhosa faz o homem gemer sem sentir dor" interpretou "Profunda solidão" (Novelli e Cacaso), e Zé Renato, no LP *A fonte da vida*, incluiu "Volta do mundo" e "A fonte da vida", ambas parcerias de dele com Cacaso. Em 1983 o parceiro Novelli gravou as composições "Teia de aranha", "Profunda solidão" e "Sem fim", parcerias de ambos, no LP "Canções brasileiras", lançado pelo selo francês Maracatu. mNo ano posterior, em 1984, Filó gravou no disco "Canto fatal" duas parcerias de ambos, "Perfume de cebola" e "Cavalomarinheiro". Neste mesmo ano, Nelson Angelo gravou, em Paris, o LP "Mineiro pau", disco

no qual constaram algumas parcerias com Cacaso, inclusive a faixa-título. Ainda em 1984 fez letras para músicas de Edu Lobo, Novelli e João Donato, incluídas na trilha sonora do musical infantil "Joana, a menina dos sinos", de Lígia Diniz. No ano seguinte, Olívia Hime gravou "O fio da meada", uma das muitas parcerias do poeta com Francis Hime. Por essa mesma época, o parceiro Francis Hime gravou "Se porém fosse portanto" e "Terceiro amor". Selma Reis, em 1986, interpretou "O que será que serei" (Nelson Ângelo e Cacaso). Neste mesmo ano ao lado de Rosa Emília (voz) e Nelson Angelo (piano e voz), com direção de Túlio Feliciano, apresentou o show "Carta ao Brasil", na Sala Funarte Sidney Miller, no Rio de Janeiro, em show no qual declamou vários de seus poemas, também acompanhado pelo grupo Nó Em Pingo D'Água, integrado por Rogério Souza (violão), Marcos Suzano (pandeiro), Mário Séve (sax) e Pedro Amorim (bandolim). No ano de 1987, Olívia Byington gravou, pela Continental, o LP *Moda sentimental*, no qual incluiu "Clarão", parceria de Olívia Byington e Cacaso. Neste mesmo ano, ao lado de Sueli Costa (violão e voz) participou do "Projeto Brahma Extra - O Som do Meio Dia - Grandes Compositores", gravado em outubro de 1987 no Teatro Cândido Mendes, no Rio de Janeiro, no qual, entrevistado pelo parceiro Maurício Tapajós, falou da carreira de letrista e de seus livros, além de declamar versos. Na ocasião, sua esposa, a cantora Rosa Emília participou do evento interpretando a composição inédita "Dona Doninha", de Cacaso e Sueli Costa. No ano seguinte, em 1988, foi lançado, pelo Selo Grapho, o LP *Ultraleve*, de Rosa Emília (sua esposa), disco no qual o poeta vinha trabalhando desde 1986.

5. POETA DA ESCUTA

Como professor universitário Cacaso foi, segundo Vilma Arêas, prefaciadora da coleção de seus ensaios *Não Quero Prosa*, Companhia das Letras, 1997, um “opositor firme à voga do estruturalismo que ensopou a crítica universitária até os ossos e que, com as exceções de praxe, embrulhou as discussões num clima de enfatuação provinciana.” (ARÊAS *apud*. CACASO, 1997, p. 9) Cacaso, entretanto, assim certa vez preferiu definir-se na academia: “Até hoje – conta ele – sinto-me como penetra nos encontros literários, tenho sempre a impressão de que vão me botar pra fora. Já nas reuniões de músicos me sinto em casa.” (BRITO *apud*. KAPLAN, 1983)

Cacaso afirmava: “Como poeta sei escutar. Minha motivação é musical”. (CACASO *apud* KAPLAN, 1983) Em entrevista cedida ao jornal *O Globo* pela professora e então jornalista Sheila Kaplan, o poeta, tratou de um ponto indispensável de sua poesia que é a “escuta”. Segundo o poeta “É muito raro eu me sentar e, do nada, criar um texto. Sou um poeta que escuta. O ouvido é muito importante para mim não só como compositor, mas também como poeta.” (CACASO *apud* KAPLAN, 1983) Seu processo criativo, portanto, partindo da escuta encontrava os contornos voz:

“Se eu soubesse cantar... [...] Uma intenção minha, hoje, é fazer música para as minhas letras, só que falta coragem. É que eu faço umas letras que já vêm com a música. Muitas vezes o compositor só tem o trabalho de cantar em voz alta, porque já está toda organizada. Eu vou ler mais uma que ainda não saiu gravada, mas que também tem música do Francis. Chama-se “Elas por elas”. Mas há uma série de letras feitas em cima da música. Vou ler uma, chamada “Sem fim”. É uma experiência gozada, porque, lendo, acho de uma falta de graça total, com música é diferente, tem mais força.” (BRITO, 1981, p. 9)

Assim, nos deparamos a um só tempo com o modo irônico e desbundado da crítica de Antônio Carlos de Brito, e também com a tônica fundamental de sua obra poética, sua norteadora verve musical.

Tratando-os como instrumentos musicais naturais que são, Menuhin destaca o incrível rigor dos ouvidos: “incansáveis, constantemente buscando satisfação, jamais repousando. Acho que é simbólico o fato de termos pálpebras nos olhos mas não nos ouvidos – não há meio de bloquear ou desligar todos os ruídos que nos cercam.”

(MENUHIN, 1990, p. 16) A sensibilidade do ouvido, envolvida na interação entre a audição e nossas emoções, separa o intangível do aleatório, o desejado do indesejado. Segundo Heloísa de Andrade Duarte Valente “De acordo com o musicólogo Iegor Reznikoff é o ouvido, quando percebe as diferentes frequências sonoras (alturas), que constrói a noção de espaço no ser humano, e não o olho, ao contrário do que se tem afirmado até agora” (VALENTE, 1999, p.102). O ouvido situa-nos espacialmente, orienta, torna possível mantermos o fio de uma conversa em uma festa cheia de gente ou em um lugar barulhento. Cacaso depurava o linguajar do ambiente, da cidade, das suas recordações. Transmitia a “atitude” poética que recolhia antropofagicamente, distinguindo na poesia os “sons” que intimamente lhe afetavam. Atitude de todo em voga também no ramo musical.

Em *O Século da Canção*, Luiz Tatit afirma, em relação ao cancionário marginal dos anos setenta, que a década se constituiu como um período de “música sem fronteiras rítmicas, históricas, geográficas ou ideológicas.” (TATIT, p.227, 2008). O Tropicalismo havia marcado a diluição das fronteiras musicais erguidas em conotações políticas militante. Críticos ao nacionalismo purista, os Tropicalistas admitiam essa violação, o elo estético com a estética “industrial”. Era a essa parcialidade que os tropicalistas miravam e rompiam de braços dados em deselegante, e irônica, harmonia com os dois pólos dicotômicos de sua realidade. Vivia-se, portanto, numa atmosfera mesmo de permuta, de mescla de influências de estilos. Buscava-se, afinal, fugir de rotulações a todo custo.

Cacaso, apesar de ter iniciado suas parcerias junto a sambistas do Zicartola dos anos sessenta, aos poucos também se misturaria a compositores ligados à Bossa Nova e ao Clube da Esquina. Cacaso era notável, afinal, por estabelecer “pontes” também entre as pessoas. A permeabilidade de sua crítica, contudo, limita-se, como manifestou em algumas ocasiões a determinado caráter, que é capaz de relacionar “arte e vida”, que ele enfatiza entre os Modernistas e entre alguns dos poetas de seus predileção (colegas). Polêmicas em torno do poeta levaram Leminski, certa vez, a declarar provocativamente: “Um lance de dados jamais abolirá o Cacaso”. Tais polêmicas envolviam sua opinião a respeito da canção. (MAROVATTO, 2015, 128-134) Contudo, analiso um texto posterior, pelo palavrório em torno do primeiro, onde o poeta responde a essa suposto comentário.

Apesar da atuação entre a poesia escrita e a cantada, Cacaso fazia questão de discernir as duas atividades, negando sumariamente a existência de um *continuum* entre letras de música e poemas. Passemos a analisar a seguinte declaração do poeta:

“(…) o suporte e a justificativa da letra é a canção, que anima a palavra de uma dimensão nova, sublinhando e redimensionando o seu sentido por meio dos intervalos melódicos, dos ritmos, harmonias, timbres. E por meio sobretudo do canto, da presença da voz humana, que dá às palavras de uma letra um suporte de generalidade baseado na emoção, na inflexão psicológica viva, na recriação do momento. A palavra cantada só faz sentido pleno enquanto cantada, no momento em que está sendo cantada. É que a unidade de sentido de uma letra está no canto, e não no “texto”. Ou, por outra: no “texto” transfigurado e reinventado no e pelo canto. Vê-se que a distinção entre a palavra impressa – o poema – e a palavra cantada – a letra – não é de grau, mas de gênero e qualidade. É aquele abismo de que fala Manoel Bandeira, que resumiu também a dimensão da sua profundidade: ‘Nunca a palavra cantou por si, e só com a música pode ela cantar verdadeiramente.’” (BRITO, 1997, p. 225)⁵

O canto, assim, conforme o fragmento de Cacaso, dá a letra um “suporte de generalidade baseado na emoção”. Quando uma letra é entoada pelo canto altera-se o tom convencional da mensagem, exagera-se, a fim de representar melhor o que se diz ou gerar determinado efeito. Opera-se a música no contorno a fim de se delinear a entoação gerando os efeitos requeridos pelo artista. Compõe-se dessa forma uma estratégia de convencimento, de persuasão do ouvinte. Moldam-se as palavras em música e a música em palavras. É evidente que embora não sejam iguais, os poemas feitos para serem lidos e as letras feitas para serem cantadas, ambos guardam a palavra, contida em suas respectivas formas. Claro que nem sempre a canção é executada com um texto feito para ser cantado, porém, à guisa de ressalva, é tendência natural que letras ou poemas feitos com o intuito de serem cantados, ou de exprimir essa ação, estejam necessariamente ao par com uma sonoridade mais acentuada.

Debruçado sobre este tema, Francisco Bosco em artigo intitulado “Por uma ontologia da canção: poema e letra”, publicado pela Revista Cult, argumenta que o poema, autotélico e estruturado por um discurso verbal, tem como objetivo “pôr-se de pé sozinho”, seguindo seus próprios recursos. A letra, por outro lado, heterotélica e estruturada por um discurso verbal e linguagem musical, tem como objetivo ‘pôr de pé a canção’. “Letra de música é, portanto, e necessariamente, letra para música [...]. É,

⁵ Texto publicado originalmente em: Folha de SP 4/7/82 melhor a emenda que o soneto p. 225-226

portanto, neste para recíproco que se estabelece o fundamental de uma definição ontológica da canção. A canção é: letra-para-música, música-para-letra” (BOSCO, 2006, p. 54-55)

A fim de inserirmo-nos nas questões mais profundas relativas à canção, parto da análise de sua materialidade, no Brasil conduzida de modo eficaz pela obra do lingüista Luiz Tatit. O trabalho lingüístico de Luiz Tatit opera mediante os princípios da semiótica, analisando a relação intersemiótica entre som e sentido das canções do repertório nacional. ⁶Sua análise estende-se para além dos significantes verbais, atinando para critérios da ordem dos ritmos, alturas melódicas, harmonia, durações, etc. Baseado num processo da semiótica chamado ‘sobremodalização’, que cuida do sujeito com a sua ação, portanto com o ‘modo’ daquilo que faz, Tatit traduz a interação entre destinador e destinatário e o mecanismo e eficácia dos processos persuasivos da canção. . Essas relações podem ser designadas por quatro verbos principais: /querer/, /dever/, /saber/ e /poder/. Não faço algo que eu não quero, não devo, não sei ou não posso. Portanto, todo “fazer” pressupõe alguns desses verbos.(TATIT, 1986, p. 3.) Numa relação entre destinador e destinatário existem dois “fazer”, um do locutor (cantor) e outro do ouvinte. Para que haja uma comunicação bem sucedida entre “destinador locutor” e “destinatário ouvinte”, o primeiro precisa fazer com que o segundo deseje ouvir determinada canção. Assim, o destinador terá de “saber fazer” (saber construir uma canção), e o destinatário precisará “querer fazer” (querer ouvir a canção).

Segundo Tatit, na canção as unidades lingüísticas e melódicas distensas, combinadas ou não com a expressão fónica da harmonia, se põem a “manobrar, simultaneamente, a linearidade contínua da melodia e a linearidade articulada do texto.” (TATIT, 1996, p. 10) O ‘melindre’ se estabelece, portanto, na adaptação do fluxo melódico às vogais da linguagem verbal sobre o atrito sistemático das consoantes: “Uma força de continuidade (melodia) contrapõe-se, assim, a uma força de segmentação (em fonemas, palavras, frases, narrativas, e outras dimensões intelectivas), fundando um

⁶ “A semiótica de hoje – proposta como ciência de reconstrução do sentido a partir dos princípios globalizantes de Hjelmslev (1975), aprumada pela fenomenologia de Merleau Ponty, pela antropologia de Levi-Strauss e pela narratologia de Propp – tem se aplicado nos estudos da narratividade dentro de um percurso gerativo de significação que vai das instâncias mais profundas (articuladas por universais mínimos do conteúdo) às instâncias de superfície, onde o sentido se estrutura em toda a sua complexidade, antes, porém, de receber o tratamento específico de mu código.” (TATIT, 1996, p. 25)

princípio geral de tensividade que a habilidade do cancionista vai administrar e disseminar ao longo da obra.” (TATIT, 1996, p. 10)

Tatit (TATIT, 1996, p.10) analisa assim, a atitude do compositor ao aproveitar, estilisticamente, a força tensiva entre a continuidade e a segmentação. Por um lado:

Quando prolonga sensivelmente a duração das vogais e amplia a extensão da tessitura e dos saltos intervalares, cai imediatamente o andamento da música, desvelando com nitidez e destaque cada contorno melódico. É a tensão que se expande em continuidade, explorando as frequências agudas (aumento de vibrações das cordas vocais) e a capacidade de sustentação de notas (fôlego e energia da emissão). É a tensão do perfil melódico em si que alinhava as vogais. (...) É quando o cancionista não quer a ação mas a paixão. Quer trazer o ouvinte para o estado em que se encontra. Nesse sentido, ampliar a duração e a frequência significa imprimir na progressão melódica a modalidade do /ser/.

Predominante em obras como boleros, músicas sacras, *rock* progressivo, e outros. Canções de Cacaso como esta podemos citar “Triste Bahia da Guanabara”, “Sem Fim”, “Carro de Boi”, “Lambada de Serpente”, “Morena de endoidecer”, entre outras.

De outro modo então “Reduzindo a duração das vogais e o campo de utilização das frequências, o cancionista produzirá uma progressão melódica mais veloz e mais segmentada pelos ataques insistentes das consoantes. Os contornos são então rapidamente transformados em motivos e processados em cadeia. O centro de tensividade instala-se na ordenação regular da articulação, na periodicidade dos acentos e na configuração de saliências, assim identificadas como os temas das canções: “(...) A concentração de tensividade na pulsação, decorrente da reiteração dos temas, tende a um encontro com o gênero explícito: o xote, o samba, a marcha, o *rock*, etc. É a vigência da ação, é a redução da duração e da frequência. É a música modalizada pelo /fazer/.” (TATIT, 1996, p. 10-11)

Tatit enfoca elementos da música e do estilo da letra da canção, no que ela no que ela compõe de temas e tendências poéticas representativas da cultura nacional. Tatit desenvolve alguns dos critérios de *figurativização*, *tematização* e *passionalização*, dos quais Tatit se vale para constituir o que chamou de Arquicanção: “conjunto de traços ou processos comuns às canções, a partir da neutralização dos traços específicos que as opõe entre si.” (TATIT, 1996, p. 26)

Considerando, portanto a figurativização, designativo que Tatit emprega para tratar do usual processo implicado no discurso do cancionista, que é a programação

entoativa da melodia baseado na fala. No estabelecimento coloquial do seu texto, o qual irá “sugerir ao ouvinte verdadeiras cenas (ou figuras) enunciativas.” Figurativizar aqui quer dizer fazer parecer uma situação de comunicação do dia a dia. No momento em que “a voz começa a flexionar o texto com uma determinada melodia, já nos preparamos para reconhecer, por hábito de linguagem coloquial, os traços da entonação.” (TATIT, 1986, p. 7.)

São, portanto, canções que criam especialmente situações locutivas, onde se incorporam características entoativas como irregularidade e dependência do texto, em relação à melodia de canção, efeito que “dá margem a que o ouvinte reconheça seu próprio discurso oral nas entrelinhas do tratamento estético musical. (TATIT, 1986, p. 7.) Na figurativização há melodias muito próximas à entonação da fala. O destinador (compositor da canção) persuade o ouvinte ao fazer com que uma situação de comunicação se aproxime da fala do dia a dia, dando a ideia de que o fato narrado na canção é algo verossímil. A fim de sugerir *personas* na “voz que fala no interior da voz que canta” (TATIT, 1996, p. 21). O termo implica nos moldes lingüísticos que atuam na tipificação dos personagens das canções. A canção, como já foi dito, trata-se de uma gestualidade oral, culminando assim num falante implícito, e na interpretação, numa clara vinculação à expressão do drama. Os personagens que integram este imenso palco, no Brasil, tratam-se de figuras conhecidas como o malandro, a baiana, o sertanejo, etc.

Para se criar essa situação de locução, na figurativização, os compositores utilizam determinados recursos como: a criação do que Tatit chama de “simulacro de locução”, a mimese de uma situação locutiva comum, cujo exemplo clássico poderíamos apontar “Saudosa Maloca”, de Adoniran Barbosa, que presentifica um diálogo. Outro recurso seria a acomodação da melodia ao texto: “Nesta classe de canções, as acentuações melódicas sempre se conformam às acentuações do texto, de modo a não prejudicar a sua inteligibilidade”. (TATIT, 1986, p.11) Mais um recurso, ainda, é a utilização dos dêiticos no discurso textual da canção.

A tematização é feita através de melodias que se reiteram, sobretudo ritmicamente, atingindo o ouvinte por simpatia, numa espécie de somatização. Tem-se melodias muito mais “musicais”, que tendem a fugir da prosódia da fala, cumpre de investir na segmentação, nos ataques consonantais, agindo “sob a influência do /fazer/, convertendo suas tensões internas em impulsos somáticos fundados na subdivisão dos

valores rítmicos, na marcação dos acentos e na recorrência. (TATIT, 1996. p. 22) Tematização, portanto, é termo que dá conta de traços significativos da subdivisão dos valores rítmicos, da marcação dos acentos e sua recorrência, vista também em relação à teoria musical. Um exemplo clássico é “Samba de Uma Nota Só”, de Tom Jobim e Newton Mendonça.

Na passionalização, tem-se melodias que tendem a ser mais longas, seguindo movimentos em reciprocidade com a letra, de disjunção (desejo da “persona”) e conjunção (satisfação, conquista). Podemos observar que o centro de tensão emocional de uma canção se constitui em função de um estado juntivo qualquer. Há sempre um actante em disjunção com outro actante, provocando com isso um desequilíbrio narrativo e uma necessidade de recobrar o equilíbrio, através de um novo estado de conjunção. (TATIT, 1986, p. 26) Enquadra-se nessa classe uma série de canções românticas, como Carinhoso, Detalhes e Preciso aprender a ser só.

Havemos de considerar, enfim, também a passionalização, processo que age por investir na continuidade melódica, no prolongamento das vogais, modalizando o percurso da canção com o /ser/ e “os estados passivos dos afetos.”⁷ Canções em cuja apresentação haja notável presença de marcas da passionalização acabam por produzir um tipo de texto notável pelo ritmo e sonoridade lenta e pela concisão. O texto, portanto, trata de reproduzir uma marca ou plano de sua representação, que vem, muitas vezes, para se adequar ao todo isomórfico da mensagem.

Este processo terá implicações na interpretação musical quanto na formulação da letra. A frase comum é apoiada pelos tonemas, dando profundidade e contornos às palavras e seus acentos. Os tonemas são “inflexões que finalizam as frases entoativas.” (TATIT, 1996, p.21) Realizam três movimentos possíveis (descendência, ascendência ou suspensão), que vão marcar o esforço fisiológico. O cantor, assim como o ator, se expressar de modo a equilibrar a limpidez das palavras à interpretação de seus personagens.

Há, sem dúvida, os protótipos de canção que desenvolvem um modelo predominante de persuasão [...]. Mas, normalmente, cada canção

⁷“A dominância da **passionalização** desvia a tensão para o nível psíquico. A ampliação da frequência e da duração valoriza a sonoridade das vogais, tornando a melodia mais lenta e contínua. A tensão de emissão mais aguda e prolongada das notas convida o ouvinte para uma inação. Sugere, antes, uma vivência introspectiva de seu estado. Daqui nasce a paixão que, em geral, já vem relatada na narrativa do texto.” (TATI, 1996, p. 23)

desencadeia os três processos e com tal simultaneidade que, por vezes, não conseguimos identificar a persuasão predominante. (TATIT, 1986, p.60)

Estes conceitos cumprem de conduzir à corporeidade elementar da canção, cujo conceito se dá no limiar da composição vocal. As canções comumente são compostas dentro dos confins de tradicionais esquemas musicais, os quais necessitam combinar-se à textos que se adéqüem e harmonizem às exigências formais da música. Há autores que permanecem na fronteira, no limite, entre deixarem de ser um instrumento oral para salientar o poderio sonoro da linguagem, extraindo dissonâncias da distância entre a voz que fala e a voz que canta. Assim sendo, a potência abstrata e introspectiva da música perfila-se e reproduz o ritmo adequado, por exemplo, em canções de forte carga emocional:

No encontro de afeto e lógica, se as forças emotivas dominassem, absolutas, a conduta do sujeito, dar-se-ia a inibição da fala. As conhecidas metáforas do "nó na garganta" e da "voz embargada pela emoção" têm, como todas as metáforas correntes, um poder cognitivo. Que as palavras de um cientista da linguagem, Edward Sapir, confirmam plenamente: "A emoção tende, proverbialmente, à perda da voz." (BOSI, 1977, p. 99)

A música não é, por natureza, racional e analítica. Ela não nos fornece razões, mas experiências, e por momentos essa experiência envolve um tempo ideal, definido pela integração do que rotineiramente é mantido separado, o individual e o social, corpo e mente, mudança e permanência, a diferença e a repetição, o que já passou e o que será, desejo e completude. A música é "exposição de subjetividade" capacitada para:

Elaborar o excesso pelo ritmo. Nossa desproporção, que é originária, nossa, intrínseca, fator, de caráter, só será produtiva, formativa, se for equacionada pela chave do ritmo. Daí, na poesia, a importância do verso livre, onde cada um pesquisa o seu ritmo individual, pessoal. Arte moderna é exposição de subjetividade. É libertação da subjetividade. E isso é revolucionário, revelador. (CACASO *apud*.MAROVATTO, 2015, p. 155)

Como posicionar o exame de uma modalidade textual e poética diferenciada e implicada na presença da melodia vocal? Da presença da música e de sua potência, afinal, a melodia em sua singularidade:

O poder da melodia é tão grande que ela pode sustentar palavras ocas, vazias, que, quando colocadas no papel, sem o auxílio da melodia, não funcionam como poesia. Na música popular pode ocorrer o caso dos compositores focalizarem mais o ritmo que as palavras, ou vice-versa. A popularidade de uma música pode estar muito mais ligada à natureza da própria música do que dos aspectos da letra. As palavras podem ser apenas parte do som total.(CAVALCANTI, 2008, p. 7)

A canção, uma música, qualquer que seja, pode ser mais bem sucedida na execução de um dos seus instrumentos, tal como na confecção de uma letra ou de uma melodia. Além disso, a popularidade de uma canção não se pode mais ser medida unicamente pela qualidade musical de uma composição. Afinal, como bem nos diz Mário de Andrade: “... não é o texto belo e profundo que provoca no compositor as mais belas e profundas melodias. Conta-se por centenas de melodias lindíssimas sobre textos boçais.” (ANDRADE, 1991, p.33-34)

Não foge a canção, na função ritual, de equalizar a música ao tom, ao humor humano transmitido pelo canto. Neste rito, convencionou-se a chamar de “gosto”, aquilo que, na opinião deste que escreve, codifica-se sumariamente pela predileção de cada ouvinte pela voz e expressão vocal de cada “voz” ou timbre instrumental.

E a voz opera, no ouvinte, um intenso poder de identificação entre quem “canta” e quem “ouve”, estabelecido pelo diálogo que a própria poesia oral potencializa: (...) quando, na poesia oral, quem a diz ou o cantor emprega o ‘eu’, a função espetacular da *performance* confere a esse pronome pessoal uma ambigüidade que o dilui na consciência do ouvinte: ‘eu’ é ele, que canta ou recita, mas sou eu, somos nós; produz-se uma impessoalização da palavra que permite àquele que a escuta captar muito facilmente por conta própria aquilo que o outro canta na primeira pessoa. (ZUMTHOR, 2005, p. 93)

No caso da canção nacional, Tatit reporta-se às diversas técnicas, as quais o compositor vai assimilar. Tais técnicas baseiam-se em valores como “*naturalidade, espontaneidade e instantaneidade*”, (TATIT, 1996, p. 20) configurados numa estratégia geral de persuasão dos ouvintes. A naturalidade, disposta no pólo entoativo da melodia, adere aos pontos de acentuação do texto: “A impressão de que a linha melódica poderia ser uma inflexão entoativa da linguagem verbal gera um sentimento de verdade enunciativa, facilmente revertido em aumento de confiança do ouvinte no cancionista.”(TATIT, 1996, p. 20) Cria-se assim a feição “de que o tempo da obra é o mesmo da vida.”(TATIT, 1996, p.18):

A canção, como a música, transcorre e só tem sentido no tempo. Ela precisa de tempo para se constituir. No entanto, mais que tudo, desafia a inexorabilidade do tempo, materializando-o em substância fônica vocal. [...] Cada vez que se repete uma canção, recorda-se um fragmento de tempo (basta lembrarmos quantas circunstâncias em nossa vida estão ligadas a uma canção ou, em sentido inverso, quantas canções estão impregnadas de circunstâncias) O núcleo entoativo da voz engata a canção na enunciação produzindo efeito de tempo presente: alguém cantando é sempre alguém dizendo, e dizer é sempre aqui e agora. (TATIT, 1996, p.20)

Outro ponto para o qual Cacaso chama atenção é para a “inflexão psicológica viva” a “recriação do momento” (BRITO, 1997, p.225) Assim uma das vias norteadoras deste campo significativo agrega-se ao tempo da mensagem. Ao tratar de alguns aspectos da psicodinâmica da oralidade, Walter Ong observa que o som apresenta uma característica de temporalidade espacial, pois está presente na sua evanescência, uma vez que, o som existe somente quando está desaparecendo. (ONG, 1998, p. 42)

O bom letrista leva em conta e explora o fato de que a letra vai ser ouvida e não lida, (é claro que com as devidas exceções, há compositores que transformam os simples encartes de seus discos em folhetos poéticos, com diagramações cuidadosas e experiências formais realmente feitas para serem vistas e lidas, e não somente para serem ouvidas) e o poeta *livresco* leva em conta e explora o fato de que o poema vai ser lido, considerando, é claro, a musicalidade que é própria da arte poética. Se tais diferenças fossem decisivas, porém, não poderíamos hoje apreciar a poesia da Grécia Antiga, por exemplo: poemas, como sabemos, construídos para serem cantados. Com o advento das tecnologias modernas como o rádio, o disco, etc. as coisas mudaram radicalmente. A música ligada à poesia pode agora circular ainda mais ampla e rapidamente do que a palavra escrita, pois ela tem um alcance, um poder de atração muito maior, principalmente no Brasil, que tem um público leitor escasso. (CAVALCANTI, 2008, p.7)

A canção possui matizes equilibradas entre os conteúdos verbal e sonoro. Afinal, é de se supor que um texto em tom de epitáfio não seja revestido por uma música alegre e festiva. A razão pela qual o ritmo é particularmente significativo para a música popular massiva é que um tempo estável, um padrão de batida, oferece um dos modos mais fáceis de penetração num dado evento coletivo. Eles possibilitam que o ouvinte sem prática instrumental responda “ativamente”, experiencie a música tanto corporalmente como uma questão mental. Isto não tem nada a ver com sair de si. Ao contrário, uma batida regular, algum senso de ordem, é necessário para o processo participativo em que o ritmo descreve (nós estamos falando de tempo em sentido estrito como um a fonte de

disciplina). O ritmo, como a dança, é sempre sobre o controle corporal (não a falta dele) (FRITH, *apud* JANOTTI, 2004 , p. 200).

Na análise de Tatt, o texto da letra é completo pela expressão da voz humana, está cingido a ela, quando percorre tensões temáticas ou passionais. Contudo, uma pesquisa como a dele, que cuida do caráter estrutural da canção e da adequação dos componentes melódicos aos lingüísticos, deixa, de tratar da voz, elemento fundamental e traço distintivo da canção em relação à escrita. Muito se comenta sobre a ausência de uma teoria que avalie a amplitude e desenvoltura das expressões sonoras. Na análise de Tatit não constariam os atributos necessários para abarcar uma análise também da voz, da *performance* e do corpo, ou seja, não seriam tratados os demais componentes de sua materialidade. (ALMEIDA, 2011, p. 118-119) Em razão variante das interpretações da canção, em suas diferentes ‘traduções’, que implicam em modificações das alturas, intensidades, arranjo e, claro, timbre. A letra, por sua vez, permanece perene e intocável, normalmente. Mas existem ‘atualizações’, as suas *performances* e apresentações que culminam por alterar, espontaneamente, por vezes os próprios versos das canções, como as notas de uma escala. Na musicalização de poemas, por vezes, opta-se por mudanças textuais motivadas também pela música.

Cria-se, portanto, em torno da canção, uma tradição polifônica, de fragmentação, com versos que ora se ajuntam, ora se subtraem ou substituem nessa ou naquela canção, motes e glosas, repentes, desafios, batalhas de *rap*, etc. Essa marca de coletivismo na canção é patente e se mostra também na autoria. Comumente, a canção se apresenta com mais de um autor, sendo a ordem da elaboração um fruto de quatro ou mais mãos, à revelia do processo de criação. Outro fator que apóia este traço coletivo está na sua atividade: “Cada ritual de que participamos requer sua própria música: nascimento, casamento, morte, semeadura e colheita, a mudança das estações do ano, a chegada da primavera e da fertilidade, os sofrimentos da doença e a recuperação da saúde.” (MENUHIN, 1990, p. 5) A canção, portanto, acompanha e apóia rituais do nosso cotidiano.

6. MAR DE MINEIRO

Desde *Na Corda Bamba*, conforme explicou o poeta, vemos que a sua poesia escrita foi perdendo espaço para as suas letras, respondendo à necessidade de seu processo de criação: “(...) minha preocupação, hoje em dia é assegurar a gratuidade da atitude criadora. É uma baita contradição, mas é assim que acontece. Eu faço esforço para ficar espontâneo. Essa é, mais ou menos, minha situação.” (BRITO, 1981, p.8) A busca por essa “naturalidade”, fruto original da liberdade criativa, por tudo prolífera e vigorosa, converge e condiz com o discurso oral e espontâneo.

O trabalho de Cacaso, a partir de *Corda Bamba* passa então à distanciar-se da poesia escrita, o que já havia ocorrido no intervalo entre *A palavra Cerzida*, 1967, e *Grupo Escolar*, 1974:

Nunca mais fiz poesia escrita. Na verdade, tem uns dois anos que eu não consigo fazer um poema, que eu não sei mais fazer um poema, a verdade é essa. Só sei fazer letra de música. Mas meu último livro, que saiu em 78, é um livrinho pequeno, porque a minha poesia foi ficando pequena, foi diminuindo o tamanho, e sumiu. O formato começou a diminuir também, e acabou. Nunca mais fiz nada. (BRITO, 1981, p.8)

Nos anos oitenta, Antônio Carlos, então divorciado de sua primeira esposa, casa-se com cantora baiana Rosa Emilia Dias. A sua carreira de letrista, tal com a de poeta dos livros, consolidava-se. Cacaso sentia os efeitos de ter atingido este ápice. Num fragmento de seu arquivo pessoal, ele registra, conforme o manuscrito:

“A herança familiar me livrou do mercado de MPB, da obrigatoriedade de regular meu trabalho artístico pela necessidade de ganhar a vida = me livrou da profissionalização artística, ou melhor, dos nexos de subordinação a que leva o vínculo profissional com o mercado. (Ex: os “prazos”, o ritmo do tempo artístico, a preservação de espontaneidade, etc, etc)”.

“A universidade me livrou da família”.

“A música popular me livrou da universidade”.

“A herança familiar me livra da MPB”.

“Mas a universidade já havia me livrado da família”.

“A universidade me livrou da tutela familiar (crítica ao paternalismo).”

“(A universidade como insistência profissionalizante, ligada ao mercado, fez a crítica ao nexo familiar de dependência econômica)”.

“A universidade, que me livrou da família, é minha nova profissão, a quem tenho que prestar contas (condiciona e inibe a independência mental e intelectual) = novos laços de dependência e subordinação são criados”.

“A música popular, como instância profissionalizante, ligada ao mercado, me liberta da dependência universitária, material e intelectualmente”.

“A MPB, que me livrou da universidade é minha nova profissão, ao virar profissão, o ato de compor perde em gratuidade e ganha certo peso compulsório, virando uma espécie de obrigatoriedade, igual neste ponto à maioria das profissões”.

(CACASO *apud.* OLIVEIRA, 2006, p.50-51)

Em 24 de março de 1986, num de seus diários, Cacaso escreveria que, depois de subir palco para “falar seus próprios poemas, e gostar da experiência”, pensaria (para si) no binômio Vinicius de Moraes e Manoel Bandeira. (MAROVATTO, 2015, p. 146) A cobrança pessoal da necessidade da profissionalização musical seria um tema recorrente nos diários de Cacaso a partir da década de 1980. Marovatto relata que após a venda da fazenda do pai do poeta, em Amambaí Mato Grosso, registraria essa frustração em seus diários. (MAROVATTO, 2015, p.147) Interessante anotar que numa dessas viagens Cacaso concretizaria um intento antigo, o de compor uma canção completa, com melodia e letra. A canção levaria o nome da cidade mato-grossense “Amambaí”. Uma análise voltada à musicalidade do poeta certamente teria a canção como *corpus*.

Deste modo, uma das soluções escolhidas pelo poeta para dar maior espaço às suas letras seria concentrar-se em cada uma de suas parcerias, operar um projeto maior com os parceiros. Um dos escolhidos para essa etapa foi Nelson Ângelo. Segundo o cantor, a partir de 1976 ele começaria a intensificar sua produção musical, visando a “compor bastante” para quando as pessoas percebessem, já “estar com um projeto pronto” (ÂNGELO *apud.* ARAGÃO, 2000, p. 110).

Conforme reporta Heloísa Buarque de Holanda em texto publicado no *Jornal do Brasil*, a novidade engendraria surgiria no livro seguinte, com o espaço dividido entre as letras de música:

Mar de Mineiro compõe-se em três partes (ou três movimentos) — “Postal” (poemas), “Papos de Anjo da Guarda” (letras de amor) e “Sete Preto” (letras do sertão, com forte sabor de cordel). Ainda que nestes últimos tempos venha cada vez mais se firmando a publicação de letras de música, não mais em folhetos-para-cantar, mas em livros onde o texto em si é valorizado como tal (e neste caso vale a pena lembrar o *Asas*, de Abel Silva, e o recente lançamento de Ana Terra, ambos não deixando nada a dever como excelentes poetas), *Mar de Mineiro* traz, para além da conjugação do poeta e do letrista, como que um ponto de chegada sintomático da sensibilidade

fundamentalmente musical que sempre orientou a produção poética e mesmo a ensaística de Cacaso.⁸

Este livro, dedicados aos parceiros Nelson Ângelo e Novelli, assim, é um misto de canções e poemas, contendo, inclusive, mais dos primeiros: canções (75), poemas (44). Ele baliza a definitiva passagem de Cacaso da marginalidade poética para a consagração no mercado fonográfico. Cacaso passa a acreditar que, após Vinícius de Moraes, a música e a poesia estariam misturadas para sempre. Na entrevista de 1978, em que explica a situação de marginalidade e denuncia a falta de apoio do mercado editorial aos poetas, Cacaso já havia sinalizado que a indústria fonográfica sofria de um problema parecido. “A massa de gente que compõe no Brasil e gostaria de gravar é infinitamente maior do que o grupo que compõe e grava” (CACASO *apud.* ARAGÃO, 2000, p. 109). Ele também apostava que a música daria uma projeção maior ao seu trabalho e poderia deixá-lo “conhecido no Brasil inteiro” (CACASO *apud.* ARAGÃO, 2000, p. 109).

Após *Mar de Mineiro*, Cacaso reeditaria *Beijo na Boca*, através da Brasiliense, acrescido de alguns poemas inéditos. O livro intitulado *Beijo na Boca e Outros Poemas* (1985) seria sua última publicação em vida. Dez anos após sua morte, Vilma Arêas organizaria seus ensaios teórico-críticos em *Não Quero Prosa* (1997). Em 2002, os esforços conjuntos das editoras Cosac & Naify e 7Letras resultariam em um volume com a obra completa de Cacaso: *Lero-Lero*. Apesar da louvável iniciativa das editoras, é lamentável que fotos, partituras, notas, prefácios, posfácios e desenhos que compunham as primeiras edições tenham sido suprimidos, sem ao menos terem sido mencionados.

Houvesse tempo, talvez, Cacaso consolidasse uma distância sazonal dos livros de poesia, quem sabe. Ou então ainda investiria de vez na canção. Em 1987, a cantora Rosa Emília (na época, sua esposa) lança o disco *Ultraleve*, contendo uma série de composições de Cacaso e parceiros. Neste ano havia nascido a filha, Paula Dias de Brito. No dia 27 de dezembro. Cacaso sofre um ataque cardíaco e vem a falecer aos 43 anos, em sua casa, no bairro de Copacabana no Rio.

⁸HOLANDA Heloísa Buarque de. Vida de Artista. Artigo publicado originalmente no Jornal do Brasil, em 13.03.1982. Disponível em <http://www.heloisabuarquedeholland.com.br/vida-de-artista/> Acesso em: 30 de ago. de 2015.

CONCLUSÃO

Ao esforçar-se pela espontaneidade, sugerir o improviso, ensaiar o acaso, Cacaso elabora uma poética envolvida pelas contradições entre o perene e o fugaz, o estável e instável. Os quais habilmente traduz em sua obra, marcada visceralmente pela sua habilidade como letrista. Atinando para as alteração da *performance* humana nos meios de comunicação, a revalorização da fala natural na poesia, pelos ideais de uma atitude poética “íntegra”, Cacaso buscava abarcar os atos produtivos da poesia, lutar pelo seu justo espaço social.

Cacaso foi exemplo assim de um artista inter-midiático, que tinha por força comum a afinidade com as palavras, mas que via nelas a possibilidade de interagir dentro de diversos setores da cultura, como a música comercial e o teatro. Inscreve-se num grupo que a partir daí ficaria marcado por trabalhar simultaneamente poesia-livro, música-vídeo. Pensando nesses artistas:

[...] Arnaldo Antunes faz uma ponte entre poesia concreta e o rock, desenvolvendo a partir daí uma poética pessoal que trabalha simultaneamente com poesia-livro, vídeo e música [...]. Se pensarmos também no fato de que a obra de Caetano Veloso dá a esse processo a sua visibilidade máxima, no fato de Chico Buarque ter escrito um importante romance, Estorvo, e Júlio Bressane ter feito um filme, Tabu, [...], podemos postular que se constitui no Brasil, efetivamente, uma nova forma da “gaia ciência”, isto é, um saber poético-musical que implica uma refinada educação sentimental [...] (WISNIK, 2004, p 218).

A partir do sucesso da Bossa Nova e dos Festivais de MPB dos anos sessenta, evidenciam-se ainda mais as particularidades da canção brasileira no que cabe a sua capacidade de conjugar distâncias, como também observou José Miguel Wisnik:

(...) a) embora mantenha um cordão de ligação com a cultura popular nãoletrada, desprende-se dela para entrar no mercado e na cidade; b) embora se deixe penetrar pela poesia culta, não segue a lógica evolutiva da cultura literária, nem se filia a seus padrões de filtragem; c) embora se reproduza dentro do contexto da indústria cultural, não se reduz às regras da estandarização. Em suma, não funciona dentro dos limites estritos de nenhum dos sistemas culturais existentes no Brasil, embora se deixe permear por eles. (WISNIK, 2004, p.178)

Seria talvez de se pensar na atualidade dessa singular parcela de artistas que prezam por experimentar diversas formas de expressão como tática de seu

desenvolvimento, dirigindo esforços para outras abordagens sensoriais. Procurando de algum modo “encarnar” a poesia, tomando-lhe “partido” (MAROVATTO, 2015), Cacaso exercia o seu estilo. Pois em vivenciar a sua atividade poética, cabia inscrever-se nela, dispor os detalhes de seu timbre, de sua dicção própria, que o poeta enxerga assumidamente envolvida pelas tradições de sua terra.

Envolvendo intimamente o seu projeto de aproximação entre poesia-vida, Cacaso intensifica diferentes símbolos ligados à sua trajetória, relacionando traços de sua formação intelectual e vivência pessoal. Dando assim os francos contornos diante dos quais emerge sua identidade própria de artista e de sujeito. Personalidade esta que traria diretamente de sua mais imediata realidade, evitando sumariamente, desde o princípio, assumir a aparência de um eu – lírico muito distante de sua experiência pessoal. Assim, podemos pensar, evitando o artificialismo das vanguardas cepecistas, denunciado por Heloísa Buarque de Holanda nas primeiras páginas do seu *Impressões de Viagem*, 1980, e, em certa medida, também do Tropicalismo, na abordagem crítica dos problemas sociais.

Ao sustentar, portanto, uma atuação politicamente participante, que nem mesmo limitou-se aos modos de produção e distribuição da poesia, Cacaso investiu na segmentação deste quadro. Visando uma desconstrução das relações entre leitor-ouvinte e obra, e mirando reatar um elo “original”, entre os diferentes atores do fenômeno artístico. Assim sendo, Cacaso galgou um pensamento consistente e exclusivo, cuja herança reverbera ainda hoje nas diversas releituras de sua obra musical e nos trabalhos acadêmicos sobre o autor, como este que agora concluímos.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. [Carta] *1928-1940. {para} BENJAMIN, W*, p.214. Indústria Cultural.
- ALMEIDA, Renato. *História da Música Brasileira*. 2 ed. F. Briguiet&Comp – Editores: Rio de Janeiro, 1942.
- ALMEIDA, T. V.; BEREZOSCHI, E. . “Sonoridades em meio digital”. *Texto Digital (UFSC)*, Florianópolis, v. 11, p. 355-368, 2015. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/article/viewFile/18079288.2015v11n1p355/29782>>. Acesso em: 27 nov. 2015.
- ALMEIDA, T. V.; ALMEIDA, T. V. “Escrita, voz e política na era digital”. *ArtCultura*, Florianópolis, v. 16, p. 161-174, 2014. Disponível em: <<http://www.escavador.com/pessoas/8133654>>. Acesso em: 27 nov. 2015.
- ALMEIDA, T. V. “A voz no arquivo digital”. *Texto Digital (UFSC)*, Florianópolis, v. 9, p. 20-34, 2013. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/article/viewFile/18079288.2013v9n2p20/26048>>. Acesso em: 27 nov. 2015.
- ALMEIDA, T. V. ”A voz como provocação aos estudos literários”. *Outra Travessia*, Florianópolis, v. 11, p. 115-119, 2011. Disponível em: <<http://www.escavador.com/pessoas/8133654>>. Acesso em: 27 nov. 2015.
- ALVIM, Francisco. “Vale a pena falar de novo? – conversa sobre alguns poetas de hoje”. *Revista Letras*, Rio de Janeiro, nº 2,p.105-118, 1984.
- ANDRADE, M. *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo: Martins, 1965.
- _____. *Pequena História da Música*. São Paulo: Livraria Martins, 1991.
- _____. *Dicionário musical brasileiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.
- ARAÚJO, M. de, *A modinha e o Lundu no século XVIII – Uma pesquisa histórica e bibliográfica*. São Paulo: Editora Ricordi Brasileira, 1963.
- AUGUSTO, E. “Na casa do Cacaso”. In: *Inimigo Rumor*, Rio de Janeiro, nº 8, Maio,2000.
- BAHIANA, A. *Almanaque anos 70*. São Paulo: Ediouro, 2006.
- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento; o contexto de François Rabelais*. Trad. Frateschi, Y. 7ª ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

- BARBEITAS, F. *A Música habita a Linguagem: Teoria da Música e Noção de Musicalidade na Poesia*. 28 de mar. de 2007. 210 f. Tese (Doutorado). – Faculdade de Letras da UFMG. Belo Horizonte, 28 de mar de 2007.
- BENJAMIN, W. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Textos escolhidos*. São Paulo, Abril, 1983. p. 165-196. (Os Pensadores)
- _____. Walter Benjamin. *Obras escolhidas*. vol.I, São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- _____. Walter Benjamin. *Textos escolhidos*. São Paulo: AbrilCultural, 1980.
- BORGES, B. *Samba canção: fratura & paixão*. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.
- BOSCO, F. “Por uma ontologia da canção: poema e letra”. *Cult*. São Paulo, ano 09, n.102, p.54-57, maio. 2006.
- BOSI, A. *O ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- _____. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 308-345
- BRECHT, B. *Estudos sobre teatro: para uma arte dramática não-aristotélica*. Lisboa: Portugalia, 1964.
- BRITO A. C. *Lero-Lero*. São Paulo: Cosac Naif, 2012.
- _____. *Não quero prosa*. Campinas: Editora da UNICAMP, Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.
- _____. *Rebate de Pares. Remate de Males*. Campinas: Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, 1981. Disponível em: <<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/view/2713/2160>>. Acesso em: 27 nov. 2015.
- BURROUGHS, W. *Henri Chopin, Poésie sonore internationale*. Paris: JeanMichel Place, 1979.
- CABRAL, S. *A MPB na era do Rádio*. São Paulo: Moderna, 1996.
- CALABRE, L. (org.) *Políticas culturais: diálogo indispensável*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2005.
- CALADO, C. *Tropicália: A História de uma Revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- CALDAS, W. *Iniciação à Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ática, 2000.
- CAMPOS, A. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CANDIDO, A. “A literatura brasileira em 1972”. *Arte em revista*, São Paulo, ano 1, n.1, p. 20-26, jan./março.1979.

- CARVALHO, C. *Tropicalismo: geléia geral das vanguardas poéticas contemporâneas brasileiras*. Recife: Editora da UFPE, 2008.
- CÂMARA, L. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 1999.
- CASTRO, R. *Chega de Saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAVALCANTI, L. “Música popular brasileira, poesia menor?”. *Revista Travessias*, v. 03, pp. 01-33, 2008.
- CAVARERO, A. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.
- CÉSAR, A. C. *Escritos no Rio*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Brasiliense, 1993.
- CITELLI, A. “A poesia de Cacaso”. *Revista ECA*, v. 16, n. 02, 2011.
- COHEN, J. *Estrutura da Linguagem Poética*. São Paulo: Cultrix; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1974.
- COLI, J. *Música Final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo Musical*. Campinas: Editora Unicamp, 1998.
- COSTA, P. “Eisenstein, Tropicalismo e Cacaso: alguma coisa em comum?”. *Baleia na Rede Revista online do Grupo Pesquisa em Cinema e Literatura*. Marília, v. 1, n 6, Dez/2009.
- _____. *Marginália Tropical: Cacaso um Poeta Antropófago*. 30 de mai. De 2011. 125 f. Dissertação (Mestrado). – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho UNESP. Araraquara, 30 de mai. De 2011.
- DANTAS, V; SIMON, I. “Poesia ruim, sociedade pior”. *Revista Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 12, p. 48-61, jun. 1985.
- DIAS, M. *Os Donos da Voz: Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.
- DUARTE, L. P. *Ironia e humor na literatura*. São Paulo: PUC, 2006.
- DUARTE, R. *Posto 9*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1998.
- DUARTE, R. *Tropicaos*. Rio de Janeiro: Azougue, 2003.
- DUNN, C. *Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Editora Unesp, 2009.
- ECO, U. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

- FALBO, C. *A palavra em movimento: algumas perspectivas teóricas para a análise de canções no âmbito da música popular*. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.22, 2010, p.218-231.
- FARIA, A. *Anos 70: poesia e vida*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2007, p. 25-42.
- FAVOUR, R. *História Sexual da MPB*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2006.
- FAVARETTO, C. *Tropicália; Alegoria, Alegria*. Cotia: Atelie, 2000.
- FÉLIX, I; SANTOS, R. *Cantos e des-encantos: a lírica de Cacaso em diálogo com composições de Chico Buarque*. In: CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA, 17, n. 2, 2013, Rio de Janeiro, Cadernos do CNFL. Rio de Janeiro: CiFEFiL, 2013.
- FERNANDES, Frederico. *A voz em performance*. Assis: EdUNESP, 2003.
- FERREIRA, S. “Caso de Poesia (Antônio Carlos de Brito, vulgo Cacaso)”. *Revista Estação Literária*. Londrina, v. 12, p. 259-271, jan. 2014.
- FERNANDES, N. “A política cultural à época da ditadura militar”. *Contemporânea: revista de sociologia da UFSCar*. São Carlos, v. 3, n. 1, p. 173-192, 2013.
- FINNEGAN, Ruth. *Oral traditions and the verbal arts: a guide to research practices*. London: Routledge, 1992.
- MEDEIROS, F. (Org.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- GASPARI, E.; HOLLANDA, H.; VENTURA, Z. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.
- GUARACIABA, M.; COSTA, R. “A cartilha de Cacaso: a poesia em cinco lições”. *Linha D’água*. São Paulo, n. 27, v. 2, 2014.
- FRITH, S. *Performing Rites: on the value of popular music*. Massachusetts: Harvard University Press, 1998.
- HEYLEN, J. *Parlenda, Riqueza Folclórica*. São Paulo: Editora Hucitec, 1987.
- HOLLANDA, H. *Impressões de viagem*. CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- _____. *26 poetas hoje. Antologia*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.
- _____. *Vida de Artista*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1982. Disponível em: <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/vida-de-artista>>. Acesso em: 30 de ago. de 2015.
- _____. *Cacaso, amigo e parceiro maior*. [1975] Rio de Janeiro: Inimigo Rumor, n. 8.

- _____. *Poesia Marginal* (s.d.). Disponível em: <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/a-poesia-marginal/>>. Acesso em 26 ago. 2015.
- HUIZINGA, J. *O Declínio da Idade Média*. 2. ed. Lisboa: Ulisseia, 2006.
- JANOTTI JUNIOR, J. *Gêneros Musicais, Performance, Afeto e Ritmo: uma proposta de análise mediática da música popular massiva*. *Contemporânea*. Salvador, v. 2, n. 2, p. 189-204, 2004.
- KAPLAN S. *Como poeta sei escutar. Minha motivação é musical*. Rio de Janeiro: O Globo, 1983.
- LEMINSKI, P. *Envie meu dicionário: Cartas e alguma crítica*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- _____. *Toda Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- MAGALHÃES, M. “Cacaso não é bem o caso do acaso”. *Alea*. Rio de Janeiro: v. 8, n. 1, p. 111-126, 2006.
- MARIZ, V. *A canção brasileira (erudita, folclórica e popular)*. 2a ed. Rio de Janeiro: MEC, 1959.
- MAROVATTO, M. *Inclusive, Aliás: a trajetória intelectual de Cacaso e a vida cultural brasileira de 67 a 87*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.
- MARTIN, C. *A véspera do trapezista (leitura da poesia de Antônio Carlos de Brito)*. 2008. 105 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- MARTINS, W. *A palavra escrita*. História do livro, da imprensa e da biblioteca. 3 ed. São Paulo: Ática, 2002.
- MATTOSO, G. *O que é poesia marginal*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981. (Coleção Primeiros Passos)
- MCLUHAN, M. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1964.
- MEDAGLIA, J. *Música Impopular*. São Paulo: Global, 1988.
- MENUHIN, Y. DAVIS, C. *A música do homem*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- MELLO, Z. *A Era dos Festivais: uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 1974.

- _____. *A literatura portuguesa através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 1968.
- MONTEIRO, A. *A sensibilidade poética dos anos 70: lições extemporâneas*. In: Poesia e vida: anos 70. FARIA, Alexandra (org). Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2007, p.25-41.
- MOTTA, N. *Noites Tropicais: solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- MORICONI, Í. “Demarcando terrenos, alinhando notas (para uma história da poesiarecente no Brasil)”. *Travessia*. Florianópolis, 24, 1992, p 17-33.
- NAPOLITANO, M. *A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural*. CONGRESSO DA SEÇÃO LATINO-AMERICANA DA INTERNATIONALASSOCIATION FOR STUDYOF POPULAR MUSIC (IASPM-AL), 4, 2002, México. México, MEC, 2002. Disponível em <<http://www.iaspmal.net/wpcontent/uploads/2011/12/Napolitano.pdf>>. Acesso em: 25 set. 2015.
- NAVES, S. *Violão Azul – Modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- NETO, T. *Os últimos dias de paupéria*. 2.ed. São Paulo: Max Limonad, 1982, 289p.
- NUNES, B. “A recente poesia brasileira – expressão e forma”. *Revista Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo, n.31, 1991.
- _____. “Antropofagia ao alcance de todos”. In: Andrade, Oswald. *Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias: manifestos, teses de concursos e ensaios*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. xxxvi.
- OLIVEIRA, C. *Alguma coisa de desdizer – uma poética às avessas: Cacaso*. 31 de mai. De 2006. 110 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, 31 de mai. 2006, Fortaleza.
- OLIVEIRA, A. “Dever de caça: a poesia de Cacaso”. *Literatura e Sociedade*. São Paulo, n 8, 2005.
- OLIVEIRA, L. “Canção popular: notas sobre a revocalização do logos”. *Crítica Cultural*. Palhoça, v. 9, n. 1, p. 13-28, jan./jun. 2014.
- ONG, W. *Oralidade e cultura escrita: A tecnologização da palavra*. Campinas: Papyrus, 1998.
- PAZ, O. *Signos em Rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

- _____. *Os filhos do Barro*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PEDROSA, C. “Poesia contemporânea: crise, mediania e transitividade (uma poética do comum)”. In: ____; ALVES, I. (org.). *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p.41-50.
- PELLEGRINI, T. “Relíquias da casa velha: literatura e ditadura militar, 50 anos depois”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro, n. 43, p. 151-178, jan./jun 2014.
- PEREIRA, C. *Retrato de época*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.
- PEREIRA, C. *O que é contracultura*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1985 (Coleção Primeiros Passos).
- PERRONE, C. *Letras e Letras da MPB*. Rio de Janeiro: Elo, 1988.
- PIMENTAL, D. “Chacal e Cacaso: intertextualidades, paródias e apropriações literárias”. *Revista Estação Literária*. Londrina, v. 12, p. 242-258, jan. 2014.
- PROVASE, L. *Da experiência de escrever ao ato da escrita: vida e arte na poética de Cacaso*. 02 de ago. de 2010. Dissertação (Mestrado). – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas USP. São Paulo, 02 de ago. de 2010
- QUARANTA, D. *Poema sonoro/ música poética entre a música e a poesia sonora: uma arte de fronteira*. In: CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 17, 2007, São Paulo, Anais. São Paulo: Editora UNESP, 2007.
- RAMOS, F. “Uma alternativa histórica de cinema alternativo e seus dilemana atualidade”. In: MELLO, M (Org.). *20 Anos de resistência – alternativas da cultura no regime militar*. Rio de Janeiro: Editora Espaço e Tempo Contemporâneo, 1986.
- RODRIGUES, Leandro Garcia. “Ana Cristina Cesar: Não tão Marginal Assim.” *Diálogo e Interação*. Paraná, volume 5, 2011.
- SANDMANN, M. “Nalgum lugar entre o experimentalismo e a canção popular as cartas de Paulo Leminski a Régis Bonvicino”. *Revista Letras*. Curitiba, n. 52, p. 121141, jul.dez.1999.
- SANTAELLA, L. “Poesia e música: semelhanças e diferenças”. In. M., S.; E., Z. (Org.). *Arte e Cultura, estudos interdisciplinares II*. 1 ed. São Paulo: FAPESP/Annablume, 2002.

- SANTT'ANNA, A. *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*. São Paulo: Vozes, 1980.
- SANTIAGO, S. *Uma Literatura nos Trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SAUSSURE, F. *Curso de Linguística Geral*. 27 Ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- SCHAFFER, M. *O Ouvido Pensante*. São Paulo: Editora da UNESP, 1991.
- _____. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. São Paulo: Editora da UNESP, 2001.
- _____. *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*. 2 ed. Vermont: Destiny books, 1994.
- SCHWARZ, R. Cultura e política, 1964-1969: alguns esquemas. In: _____. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- _____. "Pensando em Cacaso". *Novos Estudos*. Cebrap, nº 22, Outubro, 1988.
- SECCHIN, A. "Caminhos Recentes da Poesia Brasileira". *Poesia e desordem*. Rio de Janeiro, Topbooks, 1996.
- SEVERIANO, J.; MELLO, Z. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- SOARES, D. "Espirros Poéticos e Saudades - Notas sobre Beijo na Boca de Cacaso". *Fronteiras*. São Paulo, v. 5, p. 1-9, 2011. Disponível em: <http://www4.pucsp.br/revistafronteiras/numeros_antteriores/n5/download/pdf/30_08_2010_cacaso.pdf>. Acessado em 10 de fevereiro de 2016.
- _____. "Uma questão de hora e lugar: o amor que não dá certo em Beijo na Boca de Cacaso". *Texto Poético*, v. 6, p. 1-9, 2009.
- SOUZA, T. *O som nosso de cada dia*. Porto Alegre: L&M, 1983.
- SQUEFF, Ê. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- _____. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- SÜSSEKIND, F. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- TATIT, L. *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Atual, 1986.

- _____. *O Cancionista: composições de canção no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- _____. *O Século da Canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- TELLES, G. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje*. 5ed. Petrópolis: Vozes, 1978. 384p.
- TOMÁS, L. *Ouvir o lógos: música e filosofia*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- TINHORÃO, J. *História social da música popular brasileira*. Lisboa: Editorial Caminho, S.A., 1990.
- _____. *Música popular - do gramofone ao rádio e tv*. São Paulo: Editora Ática, 1981.
- _____. *Pequena história da música popular: da modinha ao tropicalismo*. São Paulo: Art Editora, 1986.
- TODOROV, T. *Estruturalismo e Poética*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- TRAVASSOS, E. *Modernismo e Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- _____. “Um objeto fugidio: voz e “musicologias”.” In: MATOS, N. et al. (Org.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. 1 ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- VALENTE, H.(org). *Música e mídia – novas abordagens sobre a canção*. São Paulo: Editora Via Lettera/Fapesp, 2007.
- _____. *Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio*. 1 ed. São Paulo: Annablume, 1999
- VASCONCELOS, A. *Raízes da música popular brasileira (1550-1889)*. São Paulo: Martins; Brasília: IWL, 1977.
- VAZ, G. “O campo da canção o modelo sistêmico para escansões semiótiocas.” In: VALENTE, H.(org). *Música e mídia – novas abordagens sobre a canção*. São Paulo: Editora Via Lettera/Fapesp, 2007.
- VENTURA, Z. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- VIDAL, P. “Literatura e ditadura: alguns recortes”. *Revista Escrita*. Rio de Janeiro, 2006.
- ZUMTHOR, P. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. 1 ed. São Paulo: Companhia das letras, 1993.
- _____. *Escritura e Nomadismo*. Cotia: Ateliê editorial, 2005.
- _____. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- _____. *Introdução à Poesia Oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira. S. Paulo, Hucitec-EDUC, 1997.

WISNIK, J. *Sem Receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004. _____. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

WEBGRAFIA

<http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/>

<http://www.dicionariompb.com.br/>